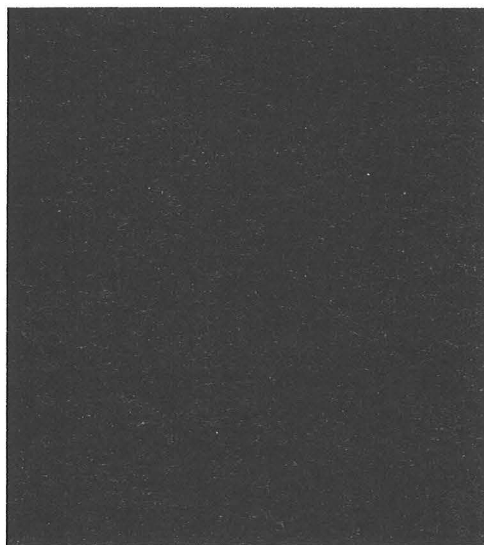
EL ARTE DE LA PERFORMANCE DESDE ALFRED JARRY HASTA LA DÉCADA DE LOS 60

por

AURORA GALÁN HERGUETA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE *MADRID*

0-60-01

EL ARTE DE LA PERFORMANCE DESDE ALFRED JARRY HASTA LA DÉCADA DE LOS 60

por

AURORA GALÁN HERGUETA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

0-60-01

C U A D E R N O S
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

NUMERACIÓN

0 Área
60 Autor
01 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

El arte de la performance desde Alfred Jarry hasta la década de los 60

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadezhda Vasileva Nicheva
CUADERNO 193.01/ 0-60-01
ISBN: 84-9728-165-9
Depósito Legal: M-26599-2005

Índice:

Introducción

La performance es arte vivo hecho por artistas. Es tiempo y presencia, estar o actuar en un tiempo y un lugar, esto es, lo más próximo a la vida.

La performance se ha utilizado para hacer posible muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación de arte.
Ya sea el ritual tribal, los dramas de la Pasión medievales, los espectáculos del Renacimiento o las veladas organizadas por artistas en sus estudios en el París de 1920, la performance ha proporcionado al artista una presencia directa y real en la sociedad. De acuerdo con la naturaleza de la representación, esta presencia puede ser esotérica, chamanística, instructiva, provocadora o simplemente entretenida.

La historia del arte de performance en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos, utilizado por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte establecidas y decidieron llevar su arte directamente al público. La performance ha puesto contra la pared en cada momento la propia noción de arte y su relación con la cultura.
Ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada. La performance puede recurrir a cualquier disciplina o medio de comunicación -poesía, teatro, música, arquitectura, danza, pintura, vídeo...- y utilizarlos en cualquier combinación según el interés del artista.

Este trabajo, basado directamente en la historia de la performence de Roselee Golberg, presenta un resumen de las obras más significativas, acontecimientos y reflexiones que han determinado la evolución de la performance hasta la década de los 60. Es precisamente al final de este periodo cuando la performance fue aceptada como medio de expresión artística por derecho propio.
Roselee Golberg fue la primera en seguir el rastro de una historia jamás contada y publicó en 197938 su historia de la performance, que tras sucesivas ediciones sigue siendo un libro de referencia.

Ubu Roi

Existen dos antecedentes emblemáticos en el origen de la performance. El primero es la representación de *Ubu Roi*.
El joven poeta Alfred Jarry proveniente del círculo de escritores, artistas y poetas excéntricos que giraba en torno a la revista *La Plume*, presentó en el Théâtre de l'Oeuvre de Paris, el 11 de diciembre de 1896, su absurda representación de payasadas de *Ubu Roi*. Solo había un decorado, lo que eliminaba tener que levantar y bajar el telón. A lo largo de la representación un caballero con traje de etiqueta debía sostener rótulos para indicar la escena, como en el **teatro de títeres**. Según el texto introductorio de Jarry, el personaje principal adoptaría "un tono especial de voz" y los trajes tendrían "el mínimo color y precisión histórica posible", aunque desde luego serían modernos "puesto que la **sátira** es moderna", y sórdidos "porque hacen la acción más despreciable y repugnante". El propio Jarry con la cara pintada de blanco preparó al público durante diez minutos para lo que debían esperar. "La acción que está a punto de empezar tiene lugar en Polonia, es decir, en ninguna parte"; y el telón se levantó para dejar ver el decorado confeccionado por Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec y otros. Entonces el personaje Ubú comenzó el texto con la palabra "merdre" (mierda con una "r" añadida) lo que generó una respuesta violenta del público. A medida que Ubú hacía una carnicería en su camino al trono de Polonia, la guerra se trasladaba al patio de butacas donde se enfrentaban a puñetazos defensores y detractores. Con solo dos representaciones el Théâtre de l'Oeuvre se había hecho famoso.



Dibujo de Alfred Jarry para el cartél de Ubu Roi, 1896.

El otro acontecimiento fundamental para el estallido de la performance pone fecha de inicio al futurismo y sucedió el 20 de febrero de 1909, cuando Marinetti, acaudalado poeta italiano, hace publicar en la portada de *Le figaro* el primer manifiesto futurista, eligiendo como blanco de su acción al público parisino. No era ésta sin embargo, la primera vez que

un poeta italiano se había dado el lujo de una publicidad personal tan descarada; D'annuzio ya había recurrido a acciones similares en la Italia de finales e siglo.

Veladas futuristas

En medio de los alborotos políticos que sumían a Italia en los inicios del siglo XX, y en los que era habitual la participación de artistas haciendo campaña en favor de una intervención contra Austria, Marinetti y sus compañeros deciden utilizar esta inquietud pública para **buscar el escándalo como medio publicitario** dirigiéndose a Trieste -ciudad fronteriza fundamental en el conflicto austro-italiano- para organizar allí, el 12 de enero de 1910 en el Teatro Rosetti, la **primera velada futurista**. Durante la velada Marinetti protestó contra el culto a la tradición y la comercialización del arte a la vez que cantaba las alabanzas del militarismo patriótico. Como consecuencia de la acción, el consulado austriaco presentó una queja oficial ante el gobierno italiano y las siguientes veladas futuristas estuvieron estrechamente vigiladas por la policía.
A muchas veladas siguieron arrestos y publicidad gratis en los días inmediatos. Pero éste era el efecto que los futuristas pretendían. Marinetti incluso escribió un manifiesto sobre el "*Placer de ser abucheado*" donde sugería trucos destinados a enfurecer al público y alentaba a sus amigos a hacer todo lo que se les ocurriera en el escenario.

Polémicas aparte, la performance dio a los artistas la posibilidad de ser a la vez "creadores" en el desarrollo de una nueva forma de teatro de artistas y "objetos de arte" , sin establecerse, por tanto, separación entre ellos y su arte como poetas, pintores o intérpretes.



Cartel para una velada futurista, teatro Constanzi, Roma, 1913.

El **teatro de variedades** admirado por Marinetti, era un modelo ideal para las performances futuristas precisamente por su variedad, su mezcla de cine y acrobacia, canción y danza, payasadas y "la gama completa de estupidez, imbecilidad, tontería y absurdo, que insensiblemente empuja la inteligencia hasta el borde mismo de la locura". Además carecía de argumento (que Marinetti consideraba totalmente innecesario) y su única razón para existir era "inventar incesantemente nuevos elementos de asombro". El teatro de variedades además, obligaba al público a colaborar con los artistas liberándolo del papel pasivo de "estúpidos mirones".

Música de ruidos

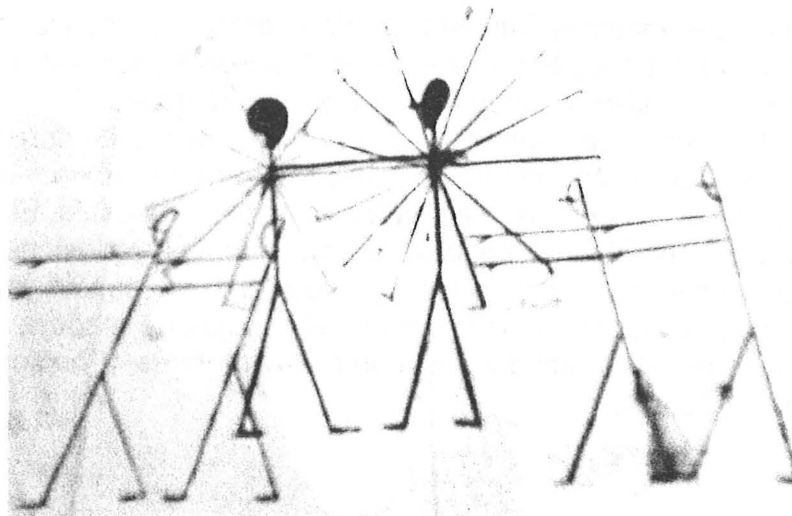
Según Marinetti los declamadores futuristas debían actuar tanto con las piernas como con los brazos, al tiempo que manejaban diferentes instrumentos para hacer ruidos.
Zang tumb tumb o "artillería onomatopéyica" de Marinetti fue una performance interpretada por él y escrita originalmente en una carta desde las trincheras búlgaras al pintor Russolo, el cual comenzó una investigación del arte del ruido partiendo de la idea de que los sonidos de las máquinas era una forma viable de música. El arte de los ruidos de Russolo aspiraba a combinar el ruido de los tranvías, las explosiones de los motores, los trenes y las multitudes vociferantes, y para ello se construyeron instrumentos especiales que producían esos efectos: por ejemplo, cajas de madera rectangulares con amplificadores en forma de embudo que contenían motores y hacían una "familia de ruidos" , la orquesta futurista.



Portada de *Zang tumb tumb*, de Marinetti, 1914

Movimientos mecánicos

Si el manifiesto *El arte de los ruidos* de Russolo había propuesto medios para mecanizar la música, el de la *Declamación dinámica y sinóptica* bosquejaba reglas para las acciones del cuerpo basadas en los movimientos de staccato de las máquinas: "Gesticulad geométricamente, de una manera topológica como de delineante, creando sintéticamente en el aire cubos, conos, espirales y elipses", aconsejaba el manifiesto.
La mecanización del intérprete llevo a los futuristas a experimentar con la propuesta del teórico británico Craig de utilizar **marionetas**.



Dibujo del movimiento de los actores para *Macchina tipográfica*, Balla, 1914.

Ballets futuristas

La utilización de **títeres mecánicos** tenía sentido para los futuristas dentro de su compromiso de integrar figuras y decorados en un entorno continuo. Sonido, escena y gesto "debían crear un sincronismo sicológico en el alma del espectador".
Así, en la performance de Balla de 1917 *Fuegos artificiales* basada en la música de Stravinsky, los únicos intérpretes eran los decorados móviles y las luces que el propio Balla dirigía desde un cuadro de mando.

Para los ballets de intérpretes vivos, Marinetti escribió instrucciones sobre "como moverse" en su manifiesto sobre *Danza futurista* de 1917. Por ejemplo propuso una danza de la metralla diciendo como "marcar con los pies el boom-boom de los proyectiles procedentes de la boca del cañón".

Teatro sintético

En el manifiesto sobre *Teatro sintético futurista* de 1915, se explicaba este concepto: "*Sintético*. Es decir, muy breve. Condensa en unos pocos minutos, en unas pocas palabras y unos pocos gestos, imnumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos".
La síntesis futurista constaba de breves performance de "una idea". Por ejemplo, en *Acto negativo* de Bruno Corra y Emilio Settimelli la idea era la siguiente: un hombre entra en escena; "está atareado, preocupado (...) y camina con furia". Mientras se quita el abrigo repara en el público. "No tengo absolutamente nada que decirles (...). ¡Bajad el telón!", grita.
A fuerza de brevedad, el escenario también se reducía a un mínimo desnudo. Por ejemplo, la síntesis de Marinetti *Pies*, consistía solo en los pies de los intérpretes que se dejaban ver tras un telón negro ligeramente levantado.
En *No hay perro*, la única imagen era la breve caminata de un perro a través del escenario.

Los futuristas rechazaban explicar el significado de estas síntesis. Entendían que no había razón alguna por la que público debiera comprender de manera total los detalles de cada acción escénica. Pero también se centraban en situaciones reconocibles con escena introductoria, frase clave y salida rápida como en el **teatro de variedades**. *Genio y cultura* de Boccioni era un relato breve de un artista desesperado que se suicida torpemente mientras que el crítico, siempre presente y que "durante veinte años había estudiado profundamente este maravilloso fenómeno (el artista)", vela su muerte. Cuando esta se producía, el crítico exclamaba: "Dios, ahora tendré que escribir una monografía" la cual comenzaba pensando en voz alta: "Hacia 1915 , floreció un maravilloso artista ...", y caía el telón.

Simultaneidad

"Nace de la improvisación, de la intuición como una iluminación, de la realidad sugerente y reveladora", se explicaba en el manifiesto del *Teatro de Síntesis*.
Los futuristas creían que una obra era valiosa solo en la medida que era improvisada, porque ésta era la única manera de capturar los confusos "fragmentos de actos interconectados" que se encuentran en la vida cotidiana.
La obra *Simultaneidad* de Marinetti publicada en 1915, proponía dos espacios diferentes con interpretes en ambos, que ocupaban el escenario al mismo tiempo. Durante la mayor parte de la obra, las diversas acciones tenían lugar en mundos separados, totalmente ignorante el uno del otro.
En *Esperando* de Mario Dessy, se descrían en paralelo las escenas de dos jóvenes paseando nerviosamente de un lado a otro y manteniendo un ojo atento en varios relojes. Ambos esperaban la llegada de sus amantes, ambos estaban decepcionados.
Luz de Cangiullo comenzaba con el escenario y el patio de butacas completamente a oscuras durante "tres NEGROS minutos". El guión advertía que la obsesión por las luces debían provocarla varios actores distribuidos por el público, hasta que todo el espacio es iluminado de una ¡MANERA EXAGERADA!".

Los futuristas establecieron la performance como un medio de arte por derecho propio. En los años veinte, en Moscú y Petrogrado, París, Zurich, Nuevo York y Londres, los artistas la utilizaban como un medio para romper las fronteras entre los distintos géneros de arte.
Pero además los futuristas atacaron el arte aplicando su genio a las innovaciones tecnológicas de la época. Un detalle más de ello es su interés por el medio radiofónico, plasmado en el manifiesto *El teatro radiofónico futurista* de 1933 escrito por Marinetti y Pino Masnata. Mediante la utilización de la música de ruidos, intervalos de silencio e incluso la interferencia entre emisoras, las performances de radio se centraron en "la delimitación y la construcción geométrica del **silencio**".
Marinetti escribió cinco síntesis de radio entre las que se incluían *Los silencios hablan entre ellos* (con sonidos atmosféricos rotos por entre ocho y cuarenta segundos de silencio puro) y *Un paisaje oye,* donde el sonido de fuego crepitando se alternaba con el de agua chapoteando.

"Gracias a nosostros -escribió Marinetti- llegará un momento en que la **vida** ya no será una simple cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una **obra de arte**".

Café El perro callejero

La reacción de los artistas contra el antiguo orden marcó el comienzo de la performance en Rusia. Los artistas más jóvenes defendían su compromiso a desarrollar un arte esencialmente ruso.
El Café El perro callejero de San Petersburgo se convirtió en el lugar donde todos empezaron a conocer los principios del futurismo. Allí se concentraron poetas como Jlébnikov, Anna Andreievna, Maiakovski o Burliuk, además de los directores de la revista literaria *Satyricon.*
Cada noche los futuristas eran un espectáculo nocturno garantizado, pero ellos mismos cansados de su previsible audiencia, decidieron llevar su "futurismo" a un público más amplio. Recorrieron las calles con vestimentas escandalosas, las caras pintadas ("decoramos la vida y esa es la razón por la que nos pintamos"), luciendo chisteras, americanas de terciopelo, pendientes y rábanos o cucharas en los ojales, y después de unos meses, salieron para una gira futurista por diecisiete ciudades.
Posteriormente realizaron dos películas: *Drama en el cabaré nº 13*, que registraba su vida futurista cotidiana, y *Quiero se futurista* con la colaboración del payaso Lazarenko. Su objetivo seguía siendo liberar la vida y el arte de convenciones mediante la aplicación de sus ideas futuristas a todos los campos de la cultura.



Fotograma de *Drama en el cabaré nº 13*

Vladimir Maiakovski y Victoria sobre el Sol

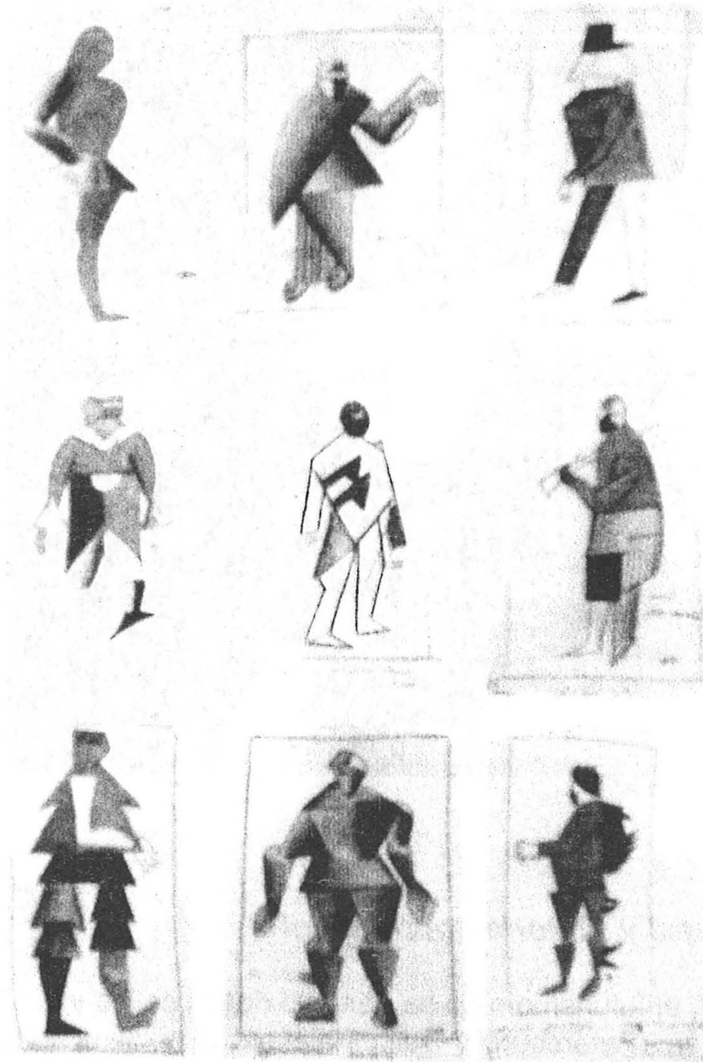
En octubre de 1913, el futurismo ruso se trasladó de las calles y las "películas caseras" al Luna Park de San Petersburgo. Allí Maiakovski y Kruchenij trabajaban en la representación de sus respectivas obras: la tragedia *Vladimir Maiakovski* y la ópera *Victoria sobre el Sol*.

Vladimir Maiakovski era una celebración que el propio autor hacía de sí mismo y en la que la mayor parte de los personajes, incluso aquellos que respetaban a Maiakovski, eran "Maiakovski": El hombre sin cabeza, El hombre con una oreja, El hombre con un ojo y una pierna, El hombre con dos besos, El hombre con un largo rostro estirado...

El libreto de *Victoria sobre el Sol*, por su parte, narraba como una banda de "futuro-campesinos" se proponía conquistar el Sol.

Malévich diseñó el escenario y los trajes para esta ópera. "Las máscaras de los actores recordaban las modernas máscaras antigás. Los trajes transformaban la anatomía humana, y los actores eran movidos, sostenidos y dirigidos por el ritmo dictado por el director". La carencia de sentido del libreto había sugerido a Malevich las figuras como títeres y los decorados geométricos.

Malevich atribuyó a *Victoria sobre el Sol* los orígenes de sus pinturas suprematistas. Pero además esta obra estableció un precedente para los años venideros al representar una colaboración total entre el poeta, el músico y el artista.



Diseños de Malevich para los trajes de *Victoria sobre el Sol*

Foregger y el renacimiento del circo

El arte de la representación era prácticamente una proclama ética de los constructivistas, comprometidos con la creación de una sociedad nueva. En detrimento de "instrumentos anticuados como los pinceles y la pintura", insistían en que los artistas usaran "espacio real y materiales reales". Así, para buscar nuevos caminos, examinaron con meticulosidad

el music-hall y el teatro de variedades, la gimnasia rítmica de Émile Jacques-Dalcroze y la eucinética de Rudolf von Laban, el teatro japonés y el teatro de títeres, y como no, el circo. Cada una de estas fórmulas sugería posibilidades para llegar a modelos de espectáculo populares que atraerían a un público numeroso y no necesariamente culto.

Nikolai Foregger por su parte, se introdujo en esta búsqueda de modelos nuevos analizando los elementos tradicionales de la farsa de la corte medieval francesa y de la comedia dell'arte de los siglos XVII y XVIII, en una serie de representaciones que englobo bajo el título de "El teatro de las cuatro máscaras". Después, se acomodó a las demandas de las nuevas actitudes socialistas haciendo que sus personajes reflejaran acontecimientos actuales. De esta forma el Hombrenep, estereotipo del burgués ruso que se aprovechaba de las políticas económicas liberales, el místico intelectual, la Comunista militante con maletín de piel y el Poeta imaginista, se convirtieron en personajes de repertorio del Mastfor Studio -nombre con el que se conocía al taller de Foregger recientemente fundado-.

Entre las diferentes aportaciones de Foregger sobre el escenario, está la proyección de reflectores sobre discos que giraban muy rápidamente produciendo **efectos cinematográficos** (*El rapto de los niños*, 1922) o la introducción de una **teoría del cuerpo** basada en su creencia en "el renacimiento del circo".
Próxima a la biomecánica de Meyerhold, su teoría del cuerpo o *tafiatrenage* consistía en una serie de ejercicios que ayudaban al actor a desarrollar las habilidades necesarias para el movimiento escénico. Para Foregger el *tafiatrenage* no era solo un método de preparación para la performance, sino además una forma de arte.

Las *Danzas mecánicas* de Foregger se representaron por primera vez en febrero de 1923. Una de ellas imitaba una transmisión en movimiento: varias mujeres cada una agarrada a las tobillos de la otra, se movían como una cadena alrededor de dos hombres de pie a unos metros de distancia el uno del otro. Otra danza representaba una sierra: dos hombres asían las manos y los pies de una mujer balanceándola en movimientos curvos.

Las danzas se acompañaban con los efectos sonoros que producía una orquesta de ruidos.

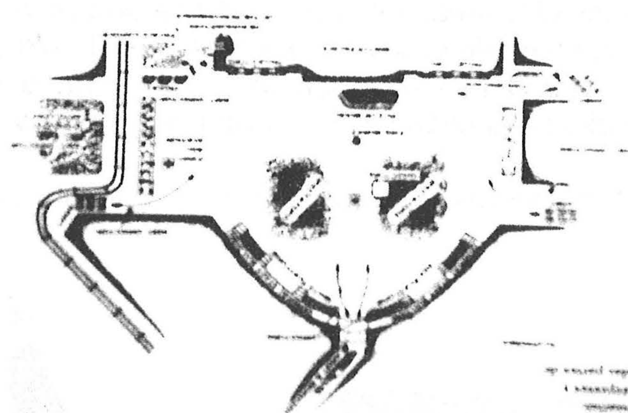


Danzas mecánicas, compañía de danza de Foregger,1923.

Performances revolucionarias

Al mismo tiempo que Foregger era acusado de acercarse demasiado al music-hall y de alejarse de las significaciones social y política que se exigían a las representaciones de la época en Rusia, otros artistas, dramaturgos y actores eran ardientemente partidarios de la máquina de propaganda.
El cartel se convirtió en parte de la escenografía de los actos en vivo y las representaciones ambulantes comenzaban con la proyección de un titular como "¡Todo por el pueblo!", al que seguían imágenes estáticas que elaboraban la idea de **eslogan**.

Como un acto más de propaganda política, Nathan Altman y otros futuristas organizaron una representación de masas para el primer aniversario de la Revolución de Octubre. Dicha representación tuvo lugar en la calle y en la plaza del Palacio de Invierno de Petrogrado, donde cientos de metros de pinturas futuristas cubrían los edificios y una construcción móvil, también futurista, se agregó al obelisco de la plaza.
Éste y otros actos posteriores tuvieron su culminación con la celebración del tercer aniversario de la Revolución y la representación del *Asalto al Palacio de Invierno,* que incluía la reconstrucción parcial de los acontecimientos que precedieron a la Revolución de Octubre y el asalto propiamente dicho del palacio contra el Gobierno Provisional en él atrincherado.
Bajo la dirección de Yevreinov y tres directores más, participaron en la representación 8000 ciudadanos y un batallón del ejército.



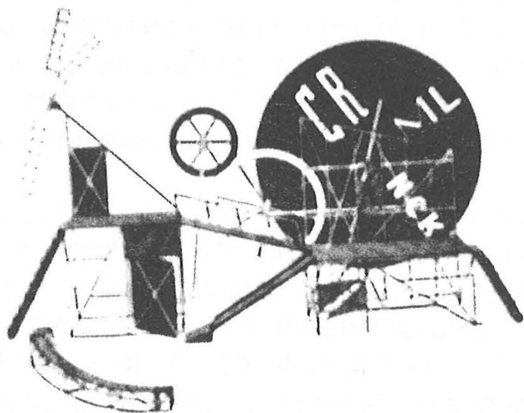
Esquema para la organización el acto *El asalto al Palacio de Invierno*, 1929.

El magnífico cornudo

Los artistas constructivistas siguieron desarrollando sus ideas de un arte en el espacio real, y cuando Meyrhold tuvo que crear un escenario que pudiera ser erigido en cualquier parte sin recurrir a la maquinaria de escenario convencional, vio en la obra de los constructivistas la posibilidad de un andamio utilitario de fines múltiples que podía ser desmontado y vuelto a montar con facilidad por los propios intérpretes.
Este concepto de puesta en escena fue ensayado por Meyerhold en su representación del *Magnífico cornudo* de Crommelynch.

El decorado para la obra consistía en marcos de paneles teatrales, plataformas unidas por peldaños, rampas, pasarelas, aspas de molinos de viento, dos ruedas y un disco grande con letras que identificaban el nombre del autor. Durante la representación los personajes llevaban monos holgados, pero incluso con su cómoda vestimenta, necesitaban habilidades acrobáticas para que el decorado "funcionara". Todo esto resultaba un medio ideal para la biomecánica de Meyerhold.

El éxito del El magnífico cornudo consolidó a los constructivistas como los líderes de la escenografía.



Dibujo de Popova para el decorado de *El magnífico cornudo*, 1922.

El Grupo Blusa Azul

De signo abiertamente político, el Grupo Blusa Azul empleó técnicas vanguardistas y populares para lograr su objetivo de dirigirse al público de masas. En el momento de su mayor auge, logró reunir a más de 100.000 personas a través de sus numerosos clubes diseminados por todo el país.
Su repertorio se componía de cine, danza y carteles animados, y para su puesta en escena, utilizaban attrezo de agitación y “periódicos en vivo”.

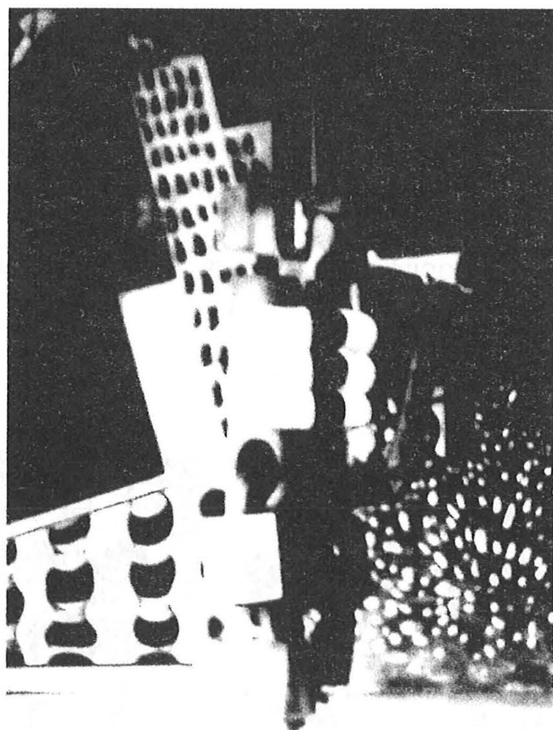
El Grupo Blusa Azul recitando textos basados en acontecimientos políticos y sociales en una de sus actuaciones

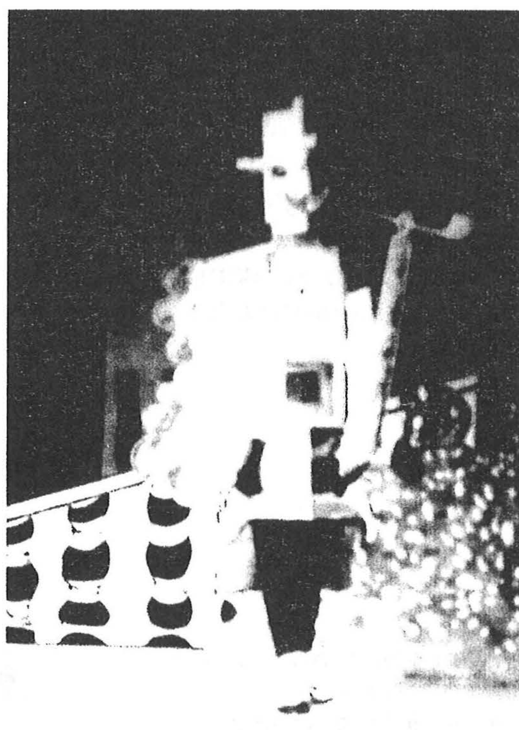


Performance pre-Dadá en París

En la ciudad de la luz, otros artistas habían seguido el camino abierto por Alfred Jarry en 1896 con su representación *Ubu Roi*. Por ejemplo, el excéntrico compositor fránces Erick Satie con *La piège de Méduse* y su concepto de "música de mobiliario", o Raymond Roussel con *Impressions d'Afrique*, que incluía el debut de la Lombriz Tocadora de Cítara -una lombriz entrenada cuyas gotas de "sudor", similar al mercurio, al bajar deslizándose por las cuerdas de un instrumento producían sonido-. A estas representaciones asistían encantados Duchamp y Picabia.

Empleando también, aunque de manera indirecta, tácticas del estilo de Jarry, el ballet *Parade*, hecho con la colaboración de cuatro artistas (Erick Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau y Léonide Massine) y representado por primera vez en 1917, estableció el tono para la performance en los años de posquerra. El guión consistía en las evoluciones de un grupo ambulante cuya "parade" (que significa acto cómico representado a la entrada de un teatro ambulante para atraer al público) es confundida por la multitud con la verdadera actuación del circo. A pesar de las desesperadas súplicas de los interpretes, la multitud nunca entra a la carpa.
La acción comenzaba con el Primer Empresario vestido con un traje de Picasso de tres metros de altura, bailando sin parar un tema rítmico simple. Luego aparecían sucesivamente el Prestidigitador Chino y el Empresario Estadounidense, este último vestido con un rascacielos y "caracterizado por un acento organizado (...) con la exactitud de la fuga". Los pasajes de jazz, en tono triste, acompañaban la danza de la Niñita estadounidense que representaba con mímica las acciones de tomar un tren, conducir un coche y frustrar el robo de un banco. *Parade* fue recibido con escándalo.





Trajes de Picasso para el Empresario estadounidense y para el Primer Empresario de Parade, 1917.

Un mes después de la representación de *Parade*, Apollinaire puso en escena *Les mamelles* (tetas) *de Tirésias*, obra que calificó de **surealista** para protestar contra el "realismo" del teatro. La obra era un llamamiento a "las feministas que no reconocen la autoridad del hombre", para que en el proceso de su emancipación, no abandonaran sus facilidades como productoras de niños. "Que me hayas hecho el amor en Connecticut/ no significa que tenga que cocinar para ti en Zanzíbar", gritaba la heroína a través de un megáfono.

En general, todas este tipo de representaciones tenían en común varias cosas: el acompañamiento por música de ruidos, la utilización de un maestro de ceremonias que explicaba la acción al público y la costumbre de representar a las multitudes en una sola persona como en *Ubu Roi*.

Finalmente, *Les mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau, con su mezcla de music-hall y disparate, parecía haber llevado al límite la irracionalidad de la patafísica de Jarry escenificada en *Ubu Roi*. La "poesía" acababa con un niño disparando a todos los que asistían a la fiesta de la boda en un intento por conseguir algunos macarrones.



Cocteau recitando a través de un megáfono en *Les mariés de la Tour Eiffel*, 1917.

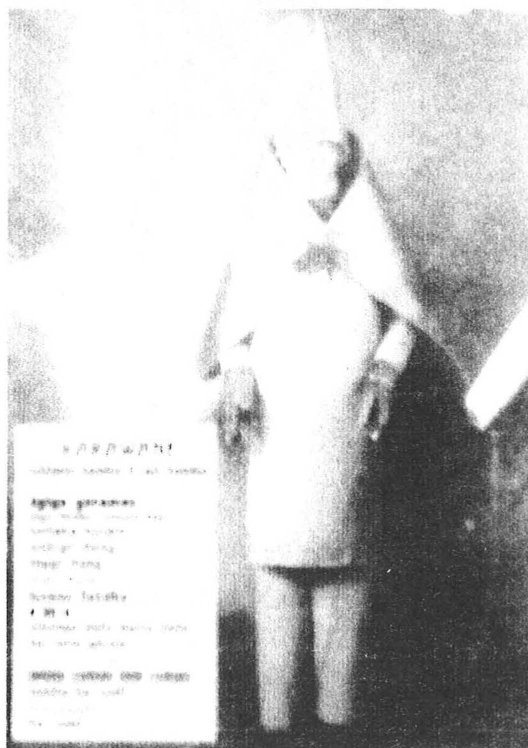
Wedekind

Iniciado el siglo XX el **teatro de cabaré** ya era un espectáculo de la vida nocturna popular de las ciudades alemanas. En sus pequeños escenarios de plataforma, bailarines y cantantes, poetas y magos, representaban sus sketches satíricos basados en la vida cotidiana de preguerra.

En estos llamados "teatros íntimos" florecieron figuras excéntricas como el provocador Frank Wedekind, especializado en performances irreverentes que rayaban lo obsceno. Ball, futuro dadaísta, decía del él que "en el teatro luchaba tanto por eliminarse a sí mismo como por eliminar los últimos restos de una civilización en otro tiempo firmemente establecida".
Wedekind enseguida se encontró acompañado por otros que comenzaron a usar la performance como arma contra la sociedad en una época en que había que oponerse al sentido común en todo momento y en que "los artistas se habían hecho cargo de la filosofía".

Cabaré Voltaire

Hugo Ball que vivía bajo un nombre falso, y Emmy Hennings que acababa de salir de la cárcel por falsificar pasaportes extranjeros para personas que deseaban eludir el servicio militar, llegaron a Zurich en 1916 donde comenzarían su propio café-cabaré. Para anunciar la inaguración se distribuyó un comunicado de prensa: "Cabaret Voltaire. Bajo este nombre se ha formado un grupo de artistas y escritores jóvenes cuya intención es crear un centro de espectáculos artísticos. La idea del cabaré es que los artistas vengan a hacer interpretaciones musicales y lecturas en las reuniones diarias".
Rápidamente este espacio se convirtió en el lugar favorito para las emociones locas. El material para las veladas incluía contribuciones de Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, Hennings y de otros escritores y artistas de paso. Todos ellos se vieron involucrados en una carrera de invención permanente para satisfacer las expectativas de un público variado.
El cabaré también generó violencia en el contexto conservador de la ciudad; según señaló Huelsenbeck: "Queríamos hacer un punto focal del arte más nuevo aunque sin olvidarnos de decir, de vez en cuando, a los gordos y totalmente incomprensivos filisteos de Zurich que los consideramos cerdos, y al káiser alemán que es el iniciador de la guerra".
Cada artista se hizo experto en su especialidad: Janco hacía máscaras que una vez puestas, "demandaban un gesto apasionado que rayara la locura"; Hennings interpretaba, Ball inventó una especie de verso sin palabras o **poemas de sonidos** con los que tenía la esperanza de renunciar "al lenguaje devastado y hecho imposible por el periodismo.



Hugo Ball recitando el poema de sonidos *Karawane*, 1916, uno de los últimos actos del Cabaret Voltaire. Vestido de esta manera fue transportado al escenario y comenzó a leer los textos colocados en atriles en los tres lados del escenario moviéndose de uno a otro, asumiendo la carencia de una lamentación sacerdotal: gadji beri bimba...

Dadá

Pasado un tiempo Tzara tenía planes más ambiciosos para las actividades del Cabaret Voltaire: crear un movimiento o una revista o tomar por asalto Paris. Pero Ball y Huelsenbeck estaban en contra, sentían que "uno no debe convertir un capricho en una escuela artística". Fue además en ese momento cuando ambos acuñaron el nombre DADÁ, que habían encontrado en un diccionario alemán-francés, para la cantante Madame Le Roy. *Dadá* significa "sí, sí" en rumano, "caballito de madera" en francés y para los alemanes -dijo Ball- un signo de ingenuidad estúpida.

Dadá de Zurich

El Cabaret Voltaire, después de solo cinco meses de actividad, cerró sus puertas. Pero en Zurich, Ball y Tzara abrieron en marzo de 1917 la Galerie Dada con una exposición de pinturas de Der Sturm. En la inauguración anunciaron el plan de "formar un pequeño grupo de personas que se apoyarían y estimularían mutuamente". De la performance espontánea del Cabaret Voltaire se pasó en la galería, a un programa más organizado que además tuvo un interés nuevo en la **danza**. Ball escribió acerca de ella como un arte que "está muy próximo al tatuaje y a todos los esfuerzos representativos primitivos que aspiran a la personificación". Por ejemplo para la segunda velada, Ball declaró: "Estoy ensayando una nueva danza con damas de Laban haciendo de negras con largos caftanes negros y máscaras. Los movimientos son simétricos, el ritmo está muy recalcado, la imitación es de una estudiada fealdad deformada".
La Galerie Dada duró once semanas.

Dadá de Berlín

Las preocupaciones teóricas planteadas hasta ahora como el concepto de **simultaneidad** o el *bruitisme* introducido por Marinetti ("ruido con efectos imitativos" como el oído en un "coro de máquinas de escribir, timbales, maracas y tapas de cacerolas") iban a adquirir un nuevo significado en el contexto de Berlín.
No obstante, las primeras performances Dadá en Berlín se parecían a las Zurich. La primera tuvo lugar en una pequeña habitación de la galería I.B. Neumann. En ella Huelsenbeck reasumió una vez más su papel de "tambor Dadá", blandiendo su bastón, "quizás arrogante y sin pensar en las consecuencias", en tanto que Grosz recitaba su poesía: "Vosotros-hijos-de-puta, materialistas/comedores de pan, ..." para luego orinar sobre una pintura expresionista. Huelsenbeck remataría esta provocación volviéndose hacia el objeto tabú, la guerra, diciendo a gritos que la última no había sido lo suficientemente sangrienta. El escándalo que vino después sentó las bases para el éxito de las performances Dadá posteriores.

Politizado y con un espíritu más agresivo, Dadá estaba decidido a conquistar Berlín, a desterrar el expresionismo de los límites de la ciudad y a establecerse como un adversario del arte abstracto. Los dadaístas de Berlín pegaron sus eslóganes por toda la ciudad -"Dadá te patea el trasero y te gusta"-. Usaban estrafalarios uniformes teatrales -Grosz recorrió el Kurfürstendamm disfrazado de muerte- al tiempo que adoptaban nombres revolucionarios -Propagandada, Meisterdada..-

Además del comunismo radical, los dadaístas de Berlín exigían "la introducción del desempleo absoluto a través de la mecanización completa de cada actividad", pues, "solo mediante el desempleo llega a ser posible para el individuo lograr seguridad ante la verdad de la vida y acostumbrarse a la experiencia". además de la "requisición de las iglesias para la performance de poemas *bruitistes*, simultaneístas y dadaístas", exigían "la inmediata organización de una campaña de propaganda dadaísta en 150 circos para la ilustración del proletariado". En mayo de 1918 se inauguró un "Gran festival de las artes" con una competición entre una máquina de escribir y una máquina de coser a la que siguió un "Concurso de poesía pangermánica" entre doce poetas leyendo a la vez. Dadá estaba en la cima de su notoriedad.
Pero en 1920 el Dadá de Berlín se agotaba mientras que en otras ciudades alemanas, holandesas, rumanas y checoslovacas se formaban grupos locales.
Kurt Schwitters ayudó a formar un "Dadá de Holanda" llegando a proponer un teatro **Merz** para el que exigía "igualdad de todos los materiales, igualdad entre todos los seres humanos, idiotas, tela metálica y bombas de ideas silbantes".

Dadá en París

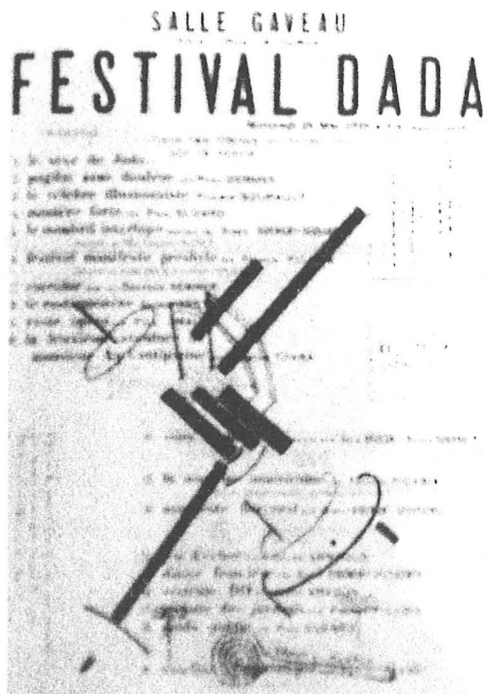
Nada más llegar Tzara a París tuvo lugar la primera performance dadaísta auspiciada por el grupo *Littérature*. Después de una lectura de poemas, Tzara leyó un artículo de periódico "vulgar" y a manera de prólogo anunció que era un poema. Además lo acompañó por un "infierno de cascabeles y matracas" agitados por Eluard y Fraenkel. La velada terminó en tumulto dejando en evidencia el aspecto destructuvo de Dadá.
Al mes siguiente reunieron a multitudes en el Salon des Indépendents atraídos por el anuncio de la presencia de Chaplin. Ignorante de la falsedad, el público tuvo que aguantar la lectura de 38 manifiestos entre ellos el de Ribemont-Dessaignes, leído por siete intérpretes y que advertía al público de que "les arrancarían sus putrefactos dientes, orejas y lenguas llenas de llagas" y les romperían sus "podridos huesos". Después la compañía de Aragon cantó "no más pintores, no más músicos, no más escultores, no más republicanos... ¡NADA,NADA,NADA!. Entre un enorme alboroto, la reunión se disolvió de manera emocionante para los dadaistas.

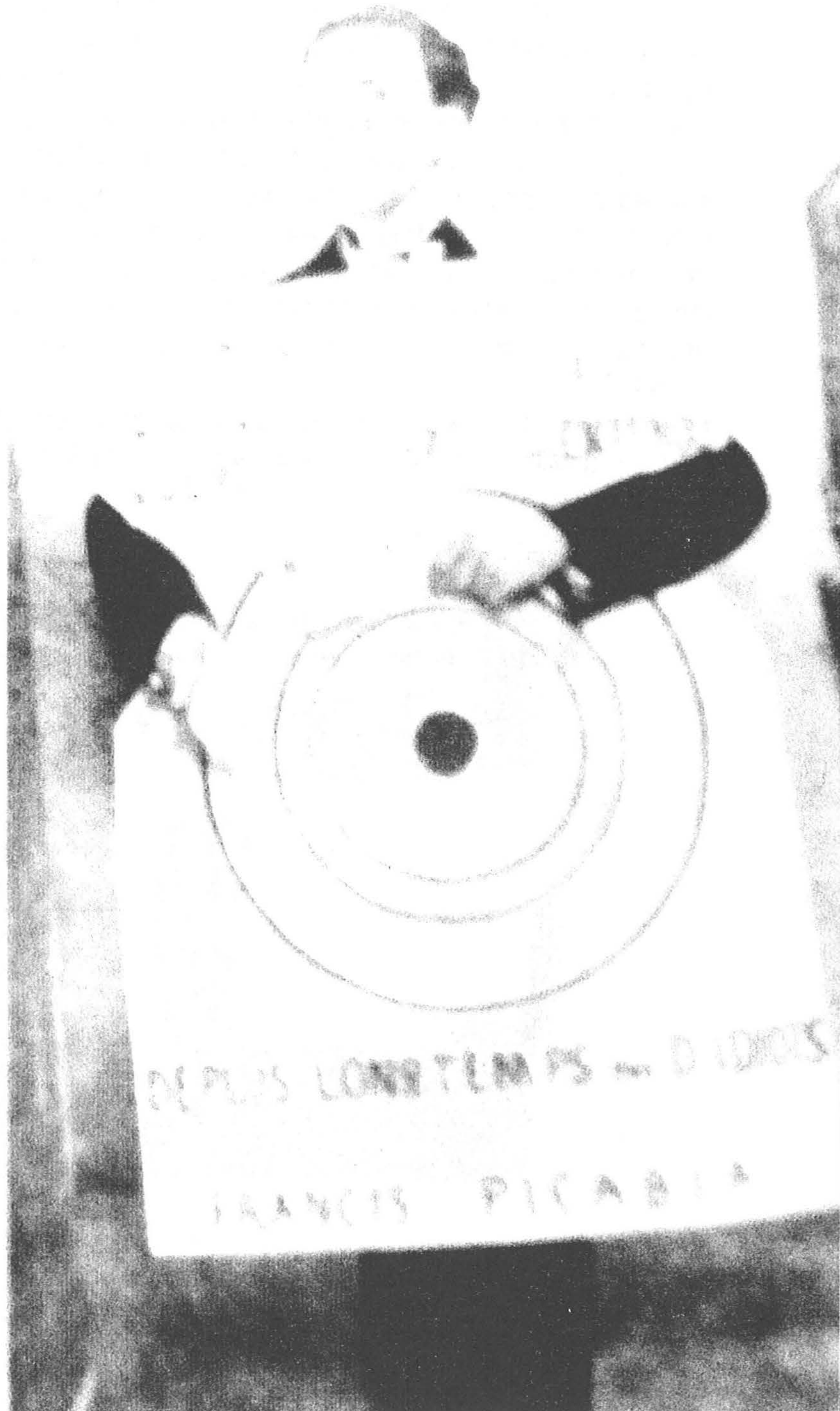
Dadá-Surrealismo

Los directores de *Littérature* dedicaron mucho espacio en su revista a estos actos contemporaneos. Además proporcionaron su propia lista de antihéroes entre los que destacaba Vaché, un joven soldado nihilista que proclamaba su negativa a "realizar nada en absoluto" y la creencia de que "el arte es una imbecilidad". En sus cartas a Breton escribía que se oponía a que lo mataran en la guerra y que moriría solo cuando deseara morir, y "entonces moriré con alguien más". Después del armisticio fue encontrado muerto de un disparo con un amigo. El comentario final de Breton a su epitafio fue: "No creo que la naturaleza del producto acabado sea más importante que la elección entre tarta y cerezas para postre".

Para los futuros surrealistas, Dadá representaba la destrucción del orden establecido, con lo que estaban de acuerdo. Pero no proponía lo que deseaban ellos, un proyecto alternativo para lo que había desaparecido, y esto era algo que los dadaístas se negaban a proporcionar.

Al borde de la ruptura, dadaístas y surrealistas celebraron el Festival Dadá en la elegante Salle Gaveau el 26 de mayo de 1920. Breton apareció con un revolver atado a cada sien, Eluard con tutú de bailarina y todos los dadaístas llevaban sombreros con forma de embudo en las cabezas. Los diferentes sketches se sucedieron resistiendo la incesante lluvia de chuletas y huevos proveniente del público.

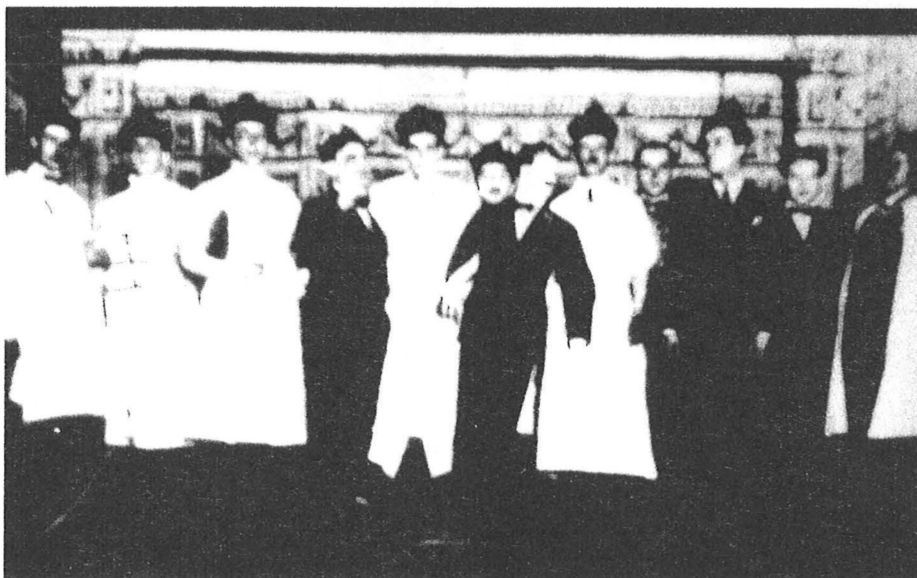




Programa del Festival Dadá, Paris,1920 y Breton con un cartel de Picabia.

La excursión y el juicio de Barrés

Buscando una salida al punto muerto al que habían llegado con las veladas regulares, el grupo de París organizó una excursión Dadá a la iglesia abandonada de Saint Julien le Pauvre el 14 de abril de 1921. Pusieron por toda la ciudad carteles que anunciaban el acto. En ellos prometían que "los dadaístas remediarían la incompetencia de guías y cicerones sospechosos" ofreciendo una serie de visitas a lugares escogidos, "en particular aquellos que no tienen razón para existir". Pero la falta de público el día de la convocatoria les hizo descartar la idea de futuras excursiones y comenzaron a trabajar en su segunda alternativa a las veladas, organizando el *juicio y condena del señor Maurice Barrés por parte de Dadá.* En este juicio, según la acusación, Barrés, un eminente escritor establecido, antes ídolo de los dadaístas franceses, se había transformado en un traidor al convertirse en portavoz del periódico L'Echo de París.
Barrés estaba representado por un maniquí de madera y fue juzgado por poderes sobre la escena. Al final del juicio el acusado fue condenado por "una ofensa a la seguridad de la mente".
Pero además el juicio sirvió para airear las enemistades que se habían ido tramando entre Breton, Tzara, Picabia y los dadaístas. De hecho, fue el propio Dadá el estaba siendo juzgado.



Juicio de Maurice Barrés, Paris, 1921.

Oficina de Investigación surrealista

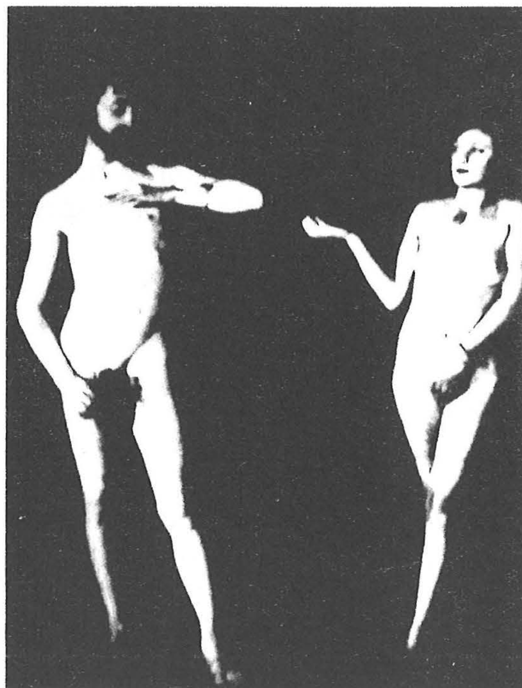
Con la publicación del *Manifiesto Surrealista* en 1925, se creó de manera oficial el movimiento surrealista. La Oficina de Investigación Surrealista -"una posada romántica para ideas inclasificables y reuniones continuadas"- era su local. En los comunicados y anuncios de prensa que se publicaron, se especificaba que la oficina de investigación, "nutrida por la vida misma, recibiría a todos los poseedores de secretos: inventores, locos, revolucionarios, inadaptados, soñadores".

La noción de "automatismo" fue el pilar fundamental para la primera definición dada por Breton del concepto de surrealismo. Como consecuencia, muchas performances se escribían siguiendo el principio de la "**escritura automática**".

Visto de manera retrospectiva, el *Manifiesto surrealista* daba una explicación a muchas de las performances, en apariencia disparatadas, que ahora podían entenderse como un intento de dar rienda suelta, con palabras y acciones, a unas **imágenes oníricas** extrañamente yuxtapuestas.
Entre las performances que interpretaban directamente las nociones surrealistas de irracionalidad y el **inconsciente** destacan, en el límite, *La odisea de Ulises en palímpedo* (1924) de Gilbert-Lecomte, que insertaba en el guión largos pasajes "para ser leídos en silencio" o *Le peintre* (1922) de Vitrac, performance sin narración que consistía en un pintor que primero pinta de rojo la cara de un niño, luego la de la madre y por último, la de sí mismo. Cada uno de los personajes se marchaba llorando del escenario.

Relâche

Picabia y Satie, junto con Duchamp, Man Ray, el cineasta René Clair y Rolf de Maré con sus Ballets Suédois, representaron el 3 de diciembre de 1924 el ballet de su creación *Relâche*. Después de un breve prólogo cinematográfico, tuvo lugar el primer acto que consistía en una serie de acciones simultáneas: en la parte delantera del escenario, una figura (Man Ray) se paseaba de un lado a otro midiendo ocasionalmente las dimensiones del suelo del escenario; un bombero fumando vertía sin parar agua de un cubo a otro mientras que en el fondo y en la oscuridad, los bailarines de los Ballets Suédois giraban un reflector que, de manera intermitente, iluminaba la escenificación del cuadro vivo del *Adán y Eva* de Cranach.



Duchamp como Adán en la escena de *Relâche* .

Pero esto no fue todo, durante el intermedio se proyecto la filmación *Entr'acte* de Picabia rodada por René Clair. En ella, un bailarín con falda de gasa era visto desde abajo a través de una placa de vidrio y alternativamente, se veían unos jugadores de ajedrez que habían sido filmados desde arriba. Luego aparecía un cortejo siguiendo a un coche fúnebre adornado con pan y jamones, el cual iba tirado por un camello. Mientras tanto, esta sucesión de imágenes era armonizada por una banda sonora de Satie. La proyección terminaba con la caída del ataúd del coche fúnebre y el descubrimiento de un cadáver sonriente.
Relâche fue a la vez, un escándalo y un suceso artístico fundamental donde "el autor, el bailarín, el acróbata, la pantalla, el escenario, en definitiva, todos los medios de presentar una performance están integrados y organizados para lograr un efecto total..."
Relâche además contenía elementos que empezaban a reflejar el mundo onírico surrealista y su obsesión por la memoria.





Fotogramas del film Entr'acte, 1924.

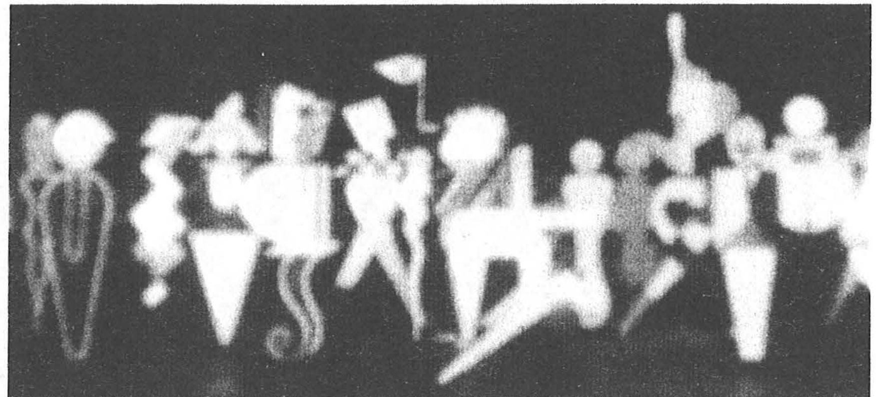
En lo sucesivo la performance surrealista iba a afectar más fuertemente al mundo del teatro con su concentración en el **lenguaje** que el subsiguiente performance art.

Después de la interrupción que supuso la Segunda Guerra Mundial, la gran mayoría de los artistas retomaron esta herencia y comenzaron a trabajar, indirecta o directamente, con los principios de Dadá y el futurismo, esto es, lo **imprevisto**, la **simultaneidad** y la **sorpresa**.

El taller de teatro de la Bauhaus

La institución de enseñanza de las artes conocida como La Bauhaus abrió sus puertas en abril de 1919 en la ciudad de Weimar. Allí formaron una comunidad autosuficiente artistas y artesanos con sensibilidades muy diversas tales como: Paul Klee, Johannes Itten, Ida Kerkovius, Gunta Stölz, Vasili Kandinsky, Oskar Schlemer, Lyonel Feininger, Alma Busher, László Moholy-Nagy entre otros. Su objetivo era la **unificación de todas las artes** en una "catedral del socialismo".

Desde el principio se considero como un aspecto esencial del programa de estudios el establecimiento de un taller de teatro. Recordemos que un curso sobre representación jamás había sido dado hasta entonces en una escuela de arte.
Oskar Schlemer toma la dirección del taller en 1923 e inaugura su labor con la representación de *El gabinete de figuras I*. El "Cuerpo de violín", el "Ajedrezado", el "Elemental", el "Ciudadano de clase superior", el "Cuestionable", "Miss Rossy Red" y el "Turco" eran representados por figuras movidas por manos invisibles que las hacían caminar, flotar o estar de pié durante un cuarto de hora.
El *Gabinete de figuras II* fue una variación de lo anterior con figuras metálicas sobre alambres que se movían rápidamente desde el fondo al primer término del escenario.
Dados sus recursos mecánicos y el diseño pictórico del conjunto, la performance se consideró un gran éxito porque reflejaba la unión entre arte y tecnología.



El gabinete de figuras I puesto en escena por Schlemer.

Fiestas de la Bauhaus

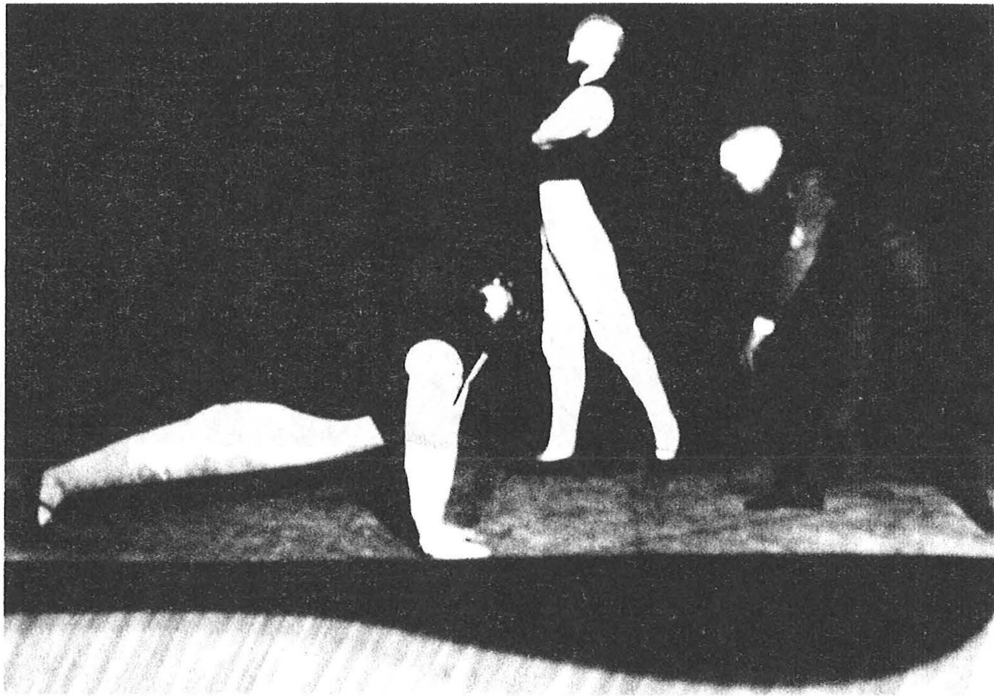
Como muestra del ambiente de inquietud artística que emanaba la Bauhaus, se organizaban fiestas que pronto se hicieron famosas y convirtieron a Weimar en un animado centro cultural.
Las fiestas de la Bauhaus se preparaban de manera muy elaborada en torno a temas como "Meta" o "El festival blanco" (donde todos recibieron instrucciones de presentarse con "un traje de lunares, ajedrezado y a rayas").
Estos actos proporcionaron al grupo la oportunidad de experimentar con nuevas ideas para performances.

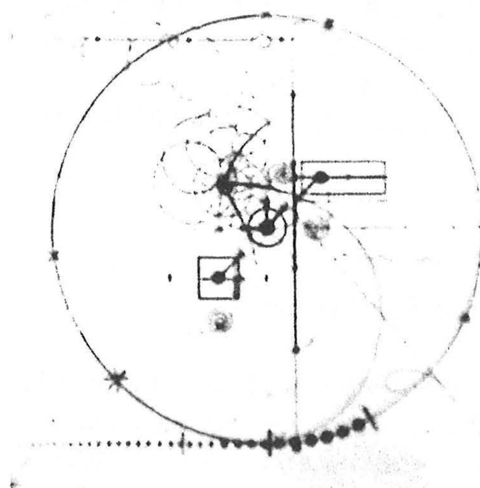
Teoría de la performance de Schlemer

En sus pinturas o en sus experimentos teatrales, la investigación esencial de Schlemer era el **espacio**. Según él, las pinturas delineaban los elementos bidimensionales del espacio, mientras que el teatro proporcionaba la posibilidad de "**experimentar**" el espacio mismo.

En *Danza de gestos* representada en 1926-27, Schlemer ideó una demostración de danza para ilustrar sus teorías. Primero preparó un sistema de notación que describía

En *Danza de gestos* representada en 1926-27, Schlemer ideó una demostración de danza para ilustrar sus teorías. Primero preparó un sistema de notación que describía gráficamente los movimientos progresivos de los bailarines. Siguiendo las direcciones marcadas, tres figuras vestidas con los colores primarios realizaban complicados gestos "geométricos" y "acciones cotidianas" banales como "estornudo agudo, risa fuerte, escucha suave". Esta demostración revelaba la transición metódica de Schlemer de la superficie bidimensional (notación y pintura) a la plástica (relieves y escultura) y al arte del cuerpo humano.

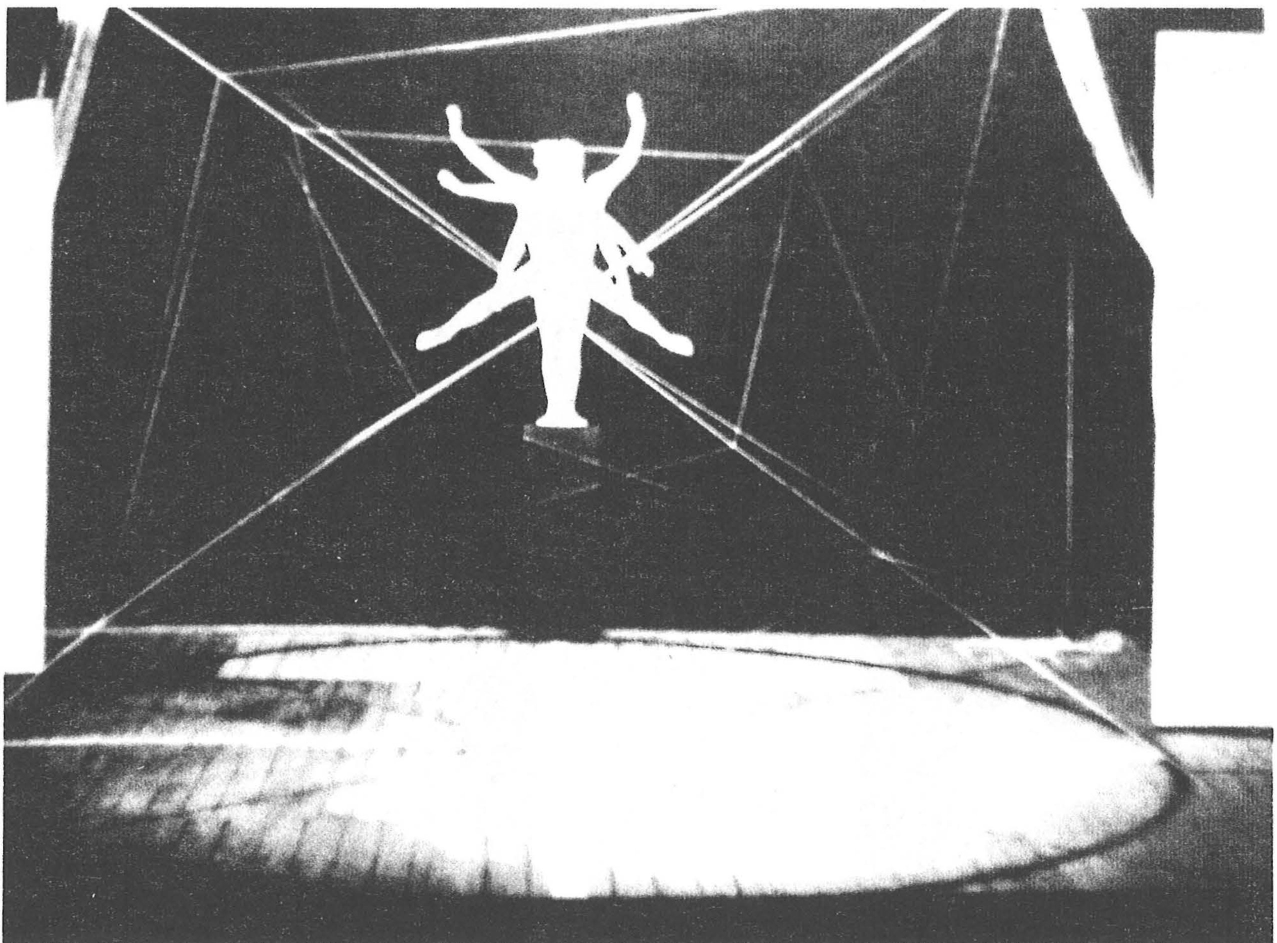




Escena de *Danza de gestos* y diagrama para su puesta en escena, Schlemer, 1926.

El espacio

La oposición entre plano visual y profundidad espacial era un problema que preocupaba a muchos de los que trabajaban en la Bauhaus. La noción de "volumen sentido" fue lo que caracterizo la discusión de la década de 1920 sobre el espacio, y fue a esta "sensación de espacio" a la que Schlemer atribuyó los orígenes de cada una de sus representaciones de danza.
En una conferencia-demostración realizada en 1927, Schlemer y los estudiantes ilustraron estas teorías abstractas: La superficie cuadrada del suelo se dividió en ejes directrices y diagonales y se completó con un círculo. Luego se utilizaron alambres tensados para cruzar el escenario vacío definiendo el "volumen" o dimensión cúbica del espacio. Como consecuencia, los bailarines se movían dentro de una "red lineal espacial" con movimientos dictados por un espacio ya geométricamente dividido.



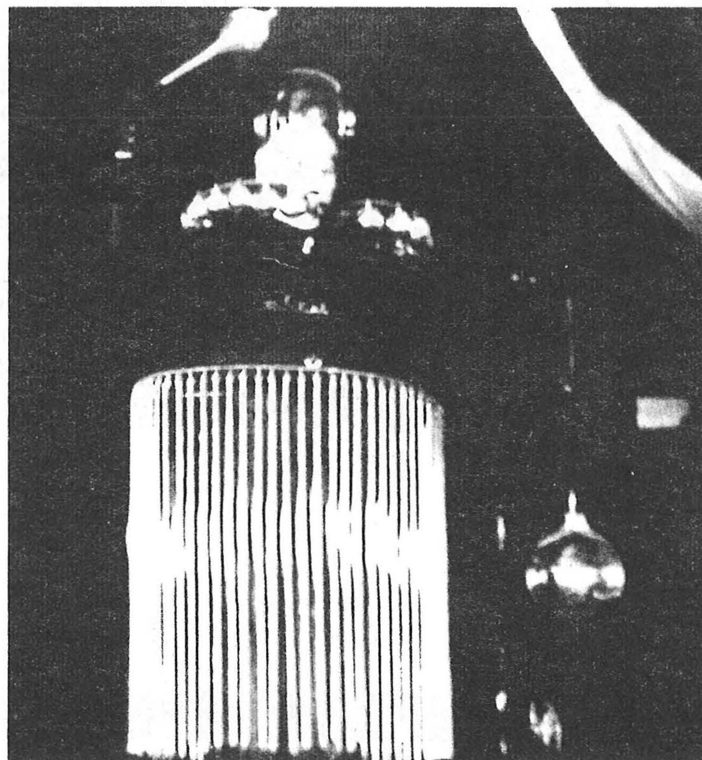
Danza en el espacio, demostración del teatro de la Bauhaus, 1927.

La fase dos añadía trajes que remarcaban distintas partes del cuerpo destacando los gestos, la caracterización, y las armonías de colores.
Al final de la demostración, los espectadores habían sido conducidos por medio de la "danza matemática", a la "danza de los espacios" y a la "danza de los gestos" que culminaba con la combinación de elementos del teatro de variedades y del circo.

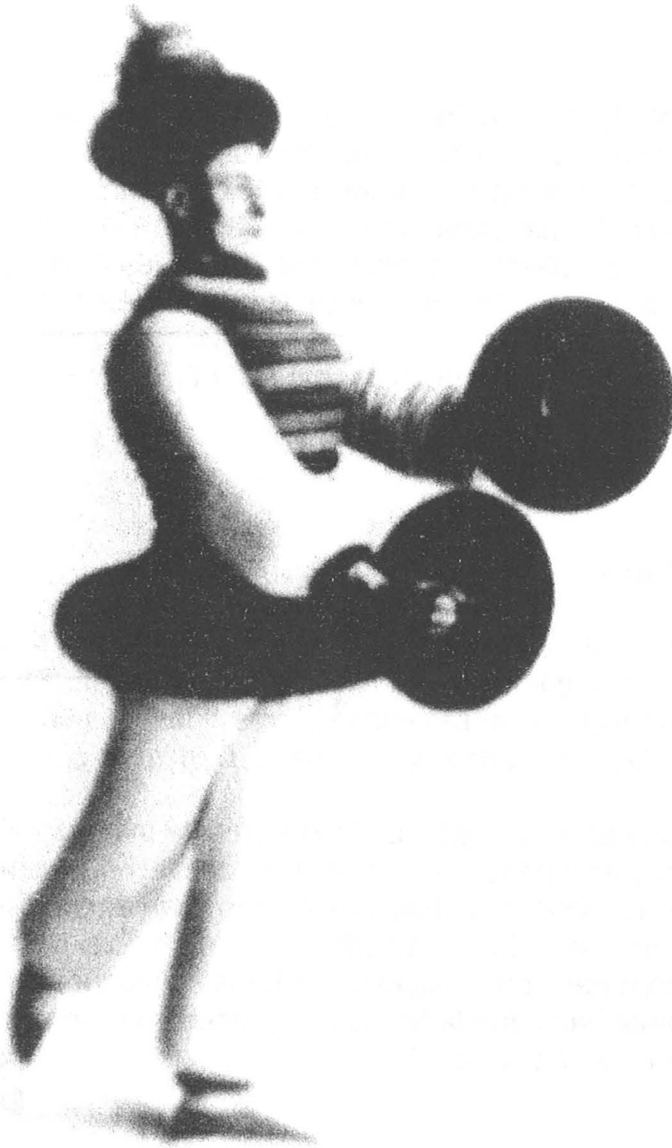
En otra línea de investigación y al margen del taller de teatro, los estudiantes Ludwing Hirschfeld-Mack y Kurt Schwerdtfeger experimentaron con el espacio "aplanado" en sus *Composiciones de luces reflejadas,* las cuales proyectaban con un aparato especialmente construido.

Buscando la relación entre **arte y tecnología** ("hombre y máquina") los trajes del taller de teatro estaban diseñados para metamorfosear la figura humana en un objeto mecánico. Dichos trajes restringían los movimientos del cuerpo transformándolos en algo muy distinto de la danza tradicional. Por ejemplo, en *Danza de cristales* la intérprete llevaba una falda formada por un aro del que colgaban varillas de cristal, la cabeza cubierta por un globo también de cristal y esferas de cristal en sus manos. Todos estos elementos particularizaban los movimientos de la bailarina recalcando su cualidad de "objeto".

Utilizando estas estrategias, en cada performance Schlemer lograba su deseado **efecto mecánico** no muy distinto del de los títeres.
Tanto los títeres y la figuras manejadas mecánicamente como las máscaras y los trajes geométricos, se convirtieron en los protagonistas de muchas performances de la Bauhaus.



Danza de cristales, Schlemer, 1929.



Schlemer como el "Türke" en su ballet triádico, 1922.

Ballet triádico

Esta obra que le valió a Schlemer fama internacional, duraba varias horas y utilizaba tres bailarines que llevaban dieciocho trajes en doce danzas. Acompañado por una partitura de Hindemith para pianola ("el instrumento mecánico que corresponde al estilo de danza estereotípica") la música intentaba proporcionar un paralelo a los trajes y a los contornos matemáticos y mecánicos del cuerpo.
Además, la cualidad como de muñeco de los bailarines se correspondía con la cualidad de caja de música de la propia música, lo que según Schlemer constituía una "unidad de concepto y estilo".

Frederick Kiesler

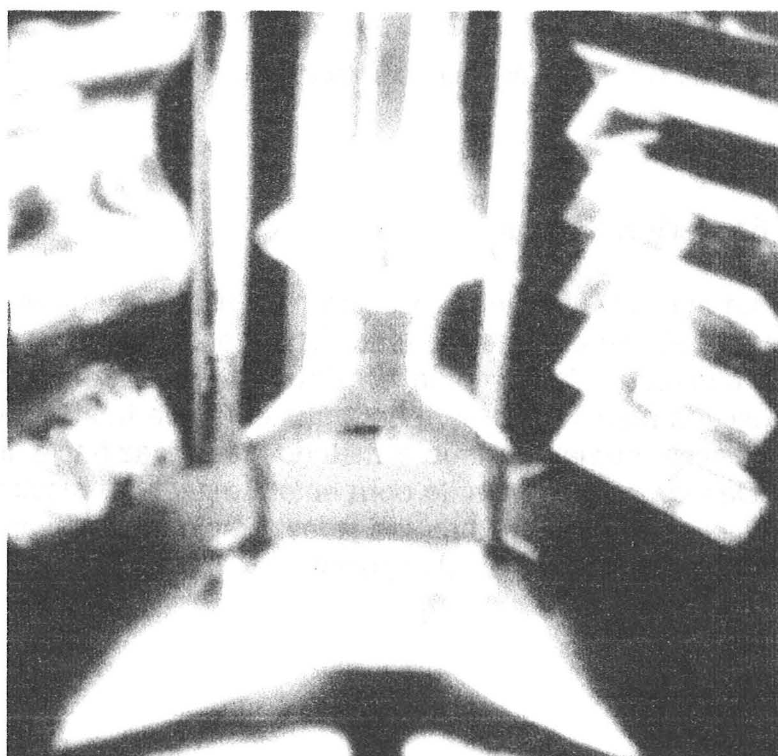
"La obra *R.U.R.* fue mi ocasión para usar por primera vez en un teatro la proyección de una película en lugar de un telón de fondo pintado". La intención de Kiesler en esta obra era introducir lo último de la estética de la "era de la máquina". Así generó una puesta en escena mecanicista para un argumento que también lo era y que proponía la fabricación de seres humanos como el método más eficaz hacia una sociedad futurista.
"Desde principio a fin, la obra entera estaba en movimiento y de este modo actuaban los actores. Las paredes de los lados también se movían. Se trataba de un concepto teatral para crear tensión en el espacio".

Teatro de la totalidad

Mientras tanto, en la Bauhaus, Moholy-Nagy estaba recomendando un "teatro de la totalidad". "Nada _escribió en su ensayo *Teatro, circo, variedades* de 1924_ es un estorbo para hacer uso de un completo APARATO como el que forma cine, automóvil, ascensor, aeroplano y otra maquinaria, además de instrumentos ópticos, equipos de reflexión y otros". "Es hora de realizar una clase de actividad escénica que ya no va admitir que las masas sean espectadores silenciosos, que (...) les va a posibilitar fundirse con la acción del escenario".
Fue con esta visión con la que se implicaron tan estrechamente los artistas de la Bauhaus en el diseño del espacio-escenario.

Compañía ambulante de la Bauhaus

Durante los años de Dessau, desde 1926 en adelante, la performance de la Bauhaus obtuvo fama internacional. Schlemer y la compañía hicieron giras por Berlín, Frankfurt, Sttugart y Basilea, en cuyo repertorio incluían el resumen de tres años de performance con *Danza en el espacio, Danza de formas, Danza de metales* o *Danza de gestos* entre otras.
Danza de metales fue reseñada en un periódico nacional de la siguiente manera: "El telón se levanta. En el profundo fondo del escenario se ilumina una cueva no mucho más grande que una puerta. La cueva se compone de láminas de estaño altamente reflectante colocadas de canto. Una figura femenina sale de su interior. Lleva malla blanca. La cabeza y las manos están encerradas en brillantes esferas plateadas. Música metálicamente dura, uniforme y brillante hace que la figura represente movimientos duros (...) todo es muy breve y se desvanece como una aparición".



Danza de metales de Schlemer, 1929.

Black Mountain College

La performance en Estados Unidos comenzó a finales de la década de 1930 con la llegada a Nueva York de los exiliados de la guerra europea.
Un hecho importante para esta historia sucedió en 1933 con la reunión de treinta y dos estudiantes y nueve miembros de la facultad de arte en un complejo próximo al pueblo de Black Mountain en Carolina del Norte para fundar una comunidad de artistas.
Con el objetivo de establecer una figura que sirviera de foco para el variado programa de actividades, el director John Rice invitó a unirse a la escuela a Josef Albers proveniente de la Bauhaus. En una de sus conferencias, éste explicó a los estudiantes: "El arte está interesado por el CÓMO y no por el QUÉ; no por el contenido literal, sino por la performance del contenido factual. La performance -el cómo se hace- es el contenido del arte".
Albers a su vez invitó a Schawinsky que enseguida esbozó un programa de "estudios de teatro". En dicho programa Schawinsky proponía un estudio general de los fenómenos fundamentales: "espacio, forma, color, luz, sonido, movimiento, música, tiempo, etc."

John Cage y Merce Cunningham

A la vez que aumentaba la reputación del Black Mountain College como institución experimental, John Cage y Merce Cunningham hacían sentir sus ideas en pequeños círculos de la ciudad de Nueva York y la Costa Oeste.

Cage, antiguo alumno de Schönberg, en su manifiesto *El futuro de la música* decía: “dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte **ruido** (...). Ya sea el sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora, lluvia o parásitos entre emisoras de radio, el ruido es fascinante”. Cage pretendía “capturar y controlar esos sonidos y usarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales”. En este sentido, los efectos sonoros de los estudios de filmación eran para Cage un material nada despreciable.

Cage señalaba también que para enfrentarse al “campo entero del sonido”, había que idear métodos de notación nuevos. En su búsqueda encontró modelos en la música oriental los cuales le llevaron a insistir en las nociones de **azar** e **indeterminación**.
De manera esencial, la indeterminación tenía en cuenta “la flexibilidad, la variabilidad, la fluidez” y condujo a Cage a la noción de “música no intencional,” donde “la audición de la pieza se entiende como una acción propia del oyente”.

Coincidiendo con Cage en su simpatía por el **budismo zen** y la filosofía oriental, Merce Cunningham también trabajaba con procedimientos de azar e indeterminación como manera de llegar a una nueva práctica de la danza. Del mismo modo que Cage encontró música en los sonidos cotidianos de nuestro entorno, Cunningham propuso que caminar, estar de pié, brincar y toda la gama completa de posibilidades de movimiento natural podían considerarse danza.

En 1948 el bailarín y el músico, cuando ya llevaban casi una década colaborando en varios proyectos, fueron invitados a participar en la escuela de verano del Black Mountain College y pusieron en escena su reconstrucción de *La piège de Méduse* de Erick Satie. en esta representación las cuerdas del “piano preparado” de Cage ya estaban obstruidas

con cucharas de madera o trozos de papel y metal para "crear los sonidos de una compacta orquesta de percusión".

En 1952, llevando al límite sus experimentos, Cage llegó a su famosa obra silenciosa *4' 33"* donde renunciaba por completo a la intervención de los músicos. "Mi pieza favorita -había escrito Cage- es la que oímos todo el tiempo si estamos en **silencio**".

Acto sin título

También en 1952 se celebró una velada de performance en la escuela de verano del Black Mountain College, la cual creó precedente para innumerables actos que se desarrollarían en las décadas siguientes.
Antes de iniciarse la verdadera performance, se leyó un escrito de Cage acerca del zen: "En el budismo zen nada es bueno o malo. U horrible o hermoso. (...) El arte no debería ser distinto de la vida, sino una acción dentro de la vida. Como todas las cosas de la vida, con sus accidentes y oportunidades y variedad y desorden y sólo hermosuras momentáneas".
La preparación para la performance fue mínima; se dio a los intérpretes una "partitura" que solo indicaba "paréntesis de tiempo", y se esperaba que cada uno los llenara privadamente con momentos de acción, inacción y silencio que no se revelarían hasta la representación misma. De este modo no habría una relación causal entre los sucesos, y "todo lo que tuviera lugar, sucedería en el propio espectador".



Diagrama de *Acto sin título* que muestra la disposición de los asientos

Acto sin título transcurrió de la siguiente manera: Los invitados se sentaron sosteniendo cada uno la taza blanca que había sido colocada en sus sillas. Pinturas blancas de Rauschenberg colgaban por encima de sus cabezas. Cage con traje y corbata negros leyó unos textos desde una escalera de tijera. Luego interpretó una "composición con una radio" al tiempo que Rauschenberg hacía sonar viejos discos en un gramófono hecho girar a mano. Después Tudor vertía agua de un cubo a otro mientras Olsen y Richards leían poesía. Cunningham y otros bailaban por los pasillos perseguidos por un perro excitado. Rauschenberg hacía centellear diapositivas abstractas. Sobre el techo se

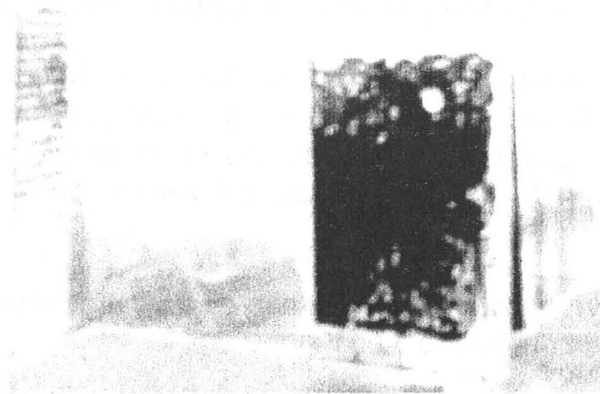
proyectaban imágenes cinematográficas que comenzaban mostrando al cocinero de la escuela, y a medida que el proyector enfocaba la pared, enseñaban una puesta del sol. En un rincón Jay Watt tocaba instrumentos musicales exóticos. Además, "se hicieron sonar silbatos, los bebés chillaron y cuatro muchachos vestidos de blanco sirvieron café".

Acto sin título influyo enormemente en los círculos artísticos de Nueva York donde pintores, cineastas, músicos y poetas ya habían absorbido la herencia de Dadá y los surrealistas con sus acciones de azar y de "**no intencional**" y donde algunos pintores hacían obras que iban más allá del formato del lienzo convencional ("environments" y "assemblages").

El concepto de **arte vivo** pasó a denominar de manera genérica este tipo de actos realizados por artistas en un tiempo y un lugar.

Happenings en Nueva York

En otoño de 1959 tuvo lugar en la Reuben Gallery de Nueva York *18 happenings en 6 partes* de Allan Kaprow. Esta fue una de las primeras oportunidades para que un público más amplio asistiera a un acto vivo.
Tras haber decidido que ya era hora de "aumentar la **responsabilidad del observador**", Kaprow imprimió invitaciones que incluían la frase "usted se convertirá en una parte de los happenings". Después, algunas de las personas invitadas recibieron sobres de plástico que contenían trocitos de papel, fotografías, maderas, fragmentos pintados y figuras recortadas.
Los asistentes a la Reuben Gallery encontraron el espacio de la galería dividido en tres habitaciones creadas con paredes de plástico. El programa comenzaba anunciando lo siguiente: "la performance está dividida en seis partes. Cada parte contiene tres happennings que se producen al mismo tiempo. El comienzo y el fin de cada uno será señalado por una campana...". Comenzada la performance, los intérpretes marchaban rítmicamente en fila india por los estrechos corredores entre las habitaciones provisionales. En una habitación se mostraban diapositivas. Luego dos intérpretes leían carteles portátiles: "Se dice que el tiempo es esencia... nosotros hemos conocido el tiempo... espiritualmente"; o, en otra habitación: "Ayer estuve a punto de hablar de un tema muy querido por todos ustedes: el arte... pero fui incapaz de empezar". Se tocaba la flauta, el ukelele y el violín. Los pintores pintaban un lienzo colocado en las paredes. Se metían gramófonos transportados en carretillas. Y para finalizar, cuatro rollos se desplegaban de una barra horizontal entre los intérpretes masculinos y femeninos que recitaban monosílabos: "pero...", "bien...". Como Kaprow había advertido, las acciones carecían de significado al igual que el término "happening", que solo pretendía indicar "algo espontaneo, algo que simplemente sucede".

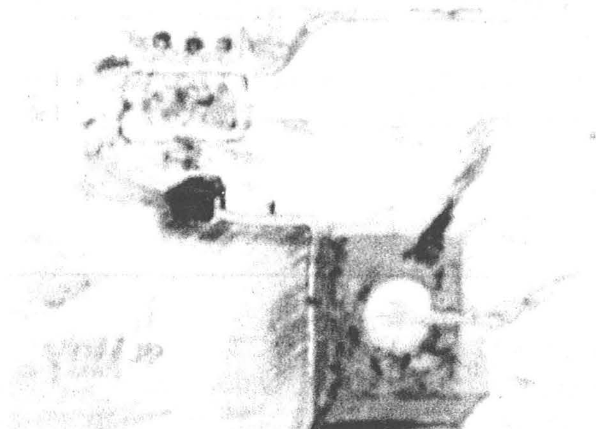


18 happenings en 6 partes de Allan Kaprow en la Reuben Gallery, 1959.

A pesar de las sensibilidades y estructuras diferentes de las numerosas performances que después se realizaron en desvanes de la parte baja de la ciudad de Nueva York, cafés y galerías alternativas, la prensa las reunió a todas bajo el título genérico de "happening".

Usted

A comienzo de la década de los 60 Nueva York no era el único lugar donde se realizaban performances. Los artistas europeos y japoneses también exploraban este campo y desarrollaban actos vivos de naturaleza variada.
Llegado del viejo continente, Vostell presentó en la casa de los Delford-Brown en una zona suburbuna de Nueva york *Usted*, un happening de "décollage" que tenía lugar alrededor y dentro de una piscina, en una pista de tenis y en un huerto en los que había esparcidos 180 kg de huesos de vacuno. A través de estos lugares serpenteaba un estrecho sendero con anuncios en colores de la revista Life e interrumpido a intervalos por altavoces que recibían a cada visitante con "¡Usted!, ¡Usted!, ¡Usted!". En el extremo profundo de la piscina había agua y varias máquinas de escribir además de sacos de plástico y pistolas de agua llenas de tinta de color amarillo, rojo, verde y azul. A los participantes se les decía: "Túmbese en el fondo de la piscina y construya una fosa común. Mientras yazca allí, decida si dispara o no a otra persona". En el borde la piscina había también tres televisores sobre una cama de hospital, cada uno mostrando imágenes distorsionadas de un partido de béisbol. Un intérprete cubierto con una tela de color carne estaba tumbado en el trampolín entre dos pulmones de vaca inflables y una muchacha desnuda sobre una mesa abrazaba el depósito de una aspiradora. "Permita que le aten a las camas donde están funcionando los televisores. (...) Libérese usted mismo. (...) Póngase una máscara antigás cuando el televisor arda y trate de ser tan amable como le sea posible con los demás", continuaban las instrucciones. El fundamento de esta acción según Vostell era "confrontar al público, en la sátira, con las irrazonables exigencias de la vida".



Plano de *Usted* cuya representación duró un día completo, Wolf Vostell, 1964.

El lugar

Según Oldenburg "el lugar donde la obra ocurre, el objeto grande, es parte del efecto y por lo general, el factor más importante que determina los actos (los materiales hechos a mano son el segundo y los actores el tercero)". Además "el lugar podía tener cualquier extensión y ser desde una habitación hasta un país".
Oldenburg ensayo todo tipo de escenarios para sus performances: una tienda en *Días de almacén* (1961), un aparcamiento en *Autobodys* (1963), una piscina en *Lavados* (1965), un cine en *Cine* (1965).

Otro ejemplo es la performance de Ken Dewey *Escala de ciudad* (1963), que comenzaba al anochecer con los espectadores rellenando formularios gubernamentales en un extremo de la ciudad para ser conducidos, a través de las calles, hasta una serie de sucesos y lugares: una modelo desnuda en la ventana de un apartamento, un ballet de coches en un aparcamiento, un cantante en el escaparate de una tienda, etc.

Según confesaba Rauschenberg, "la primera información que necesito es dónde se va a realizar la acción y cuando (...) lo cual tiene mucho que ver con la forma que adopta, con las clases de actividad". En *Sala de mapas II,* representada en un cine, creó un collage movible de elementos como neumáticos y un sofá viejo. Los bailarines que tomaban parte -ex alumnos de Cunningham- transformaron el atrezo en formas movibles y abstractas.

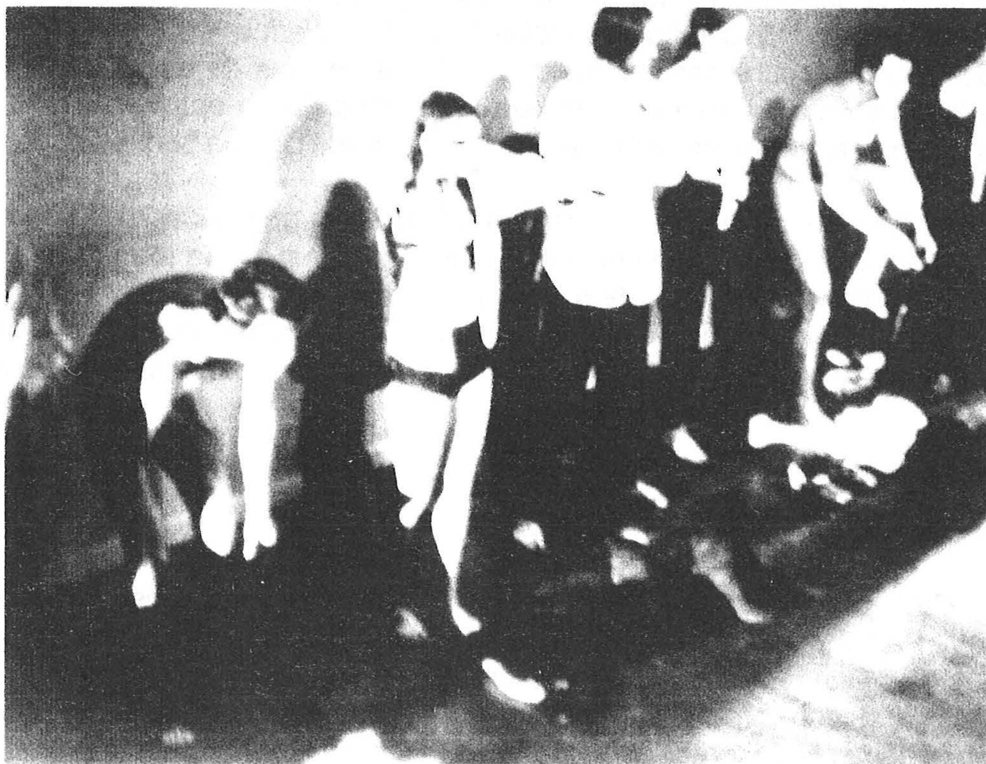
La danza nueva

En Nueva York, bailarines como Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd y Deborah Hay, influidos por el trabajo de Cage y Cunningham y por los permisivos actos de los happenings y Fluxus, desempeñaron un papel renovador. Su introducción de posibilidades de movimiento y danza completamente diferentes añadió, a su vez, una dimensión radical a las performances promovidas por artistas. Los bailarines, que compartían las mismas preocupaciones que estos -como la negativa de separar la actividad artística de la vida cotidiana o la subsiguiente incorporación de las acciones y los objetos cotidianos como

material de performance- sugerían en la práctica actitudes enteramente originales hacia el espacio y el cuerpo que los artistas, más orientados hacia lo visual, no habían considerado antes.
En lo sucesivo, muchos de estos bailarines pasarían a formar parte de proyectos más ambiciosos con la Dancer's Workshop Company de San Francisco.

Dancer's Workshop Company

Las performances futuristas o dadaístas no son el único precedente de la danza nueva de la década de los 50. El punto de vista de la "danza como estilo de vida, que utiliza las actividades cotidianas como caminar, comer, bañarse y tocarse", tuvo su origen en el trabajo de figuras pioneras tales como Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Loie Fuller o Mary Wigman. Ann Halprin tomo el hilo de estas ideas en la Dancer's Workshop Company formada en 1955. Colaborando con músicos, arquitectos, pintores, escultores y gente inexperta exploro ideas coreográficas inusuales, a menudo en una plataforma al aire libre.
Halprin utilizaba la **improvisación** "para averiguar lo que nuestro cuerpo puede hacer, sin aprender el modelo o la técnica de algún otro". En *Desfiles y cambios*, por ejemplo, permitía a cada intérprete desarrollar una serie de movimientos separados que expresaban sus propias respuestas sensoriales a la luz, el material y el espacio.
Las obras de Halprin solían girar en torno a movimientos que tenían que ver con **tareas**, como transportar cuarenta botellas de vino al escenario, verter agua de una lata a otra, cambiarse la ropa...



Desfiles y cambios de Ann Halprin, 1964.

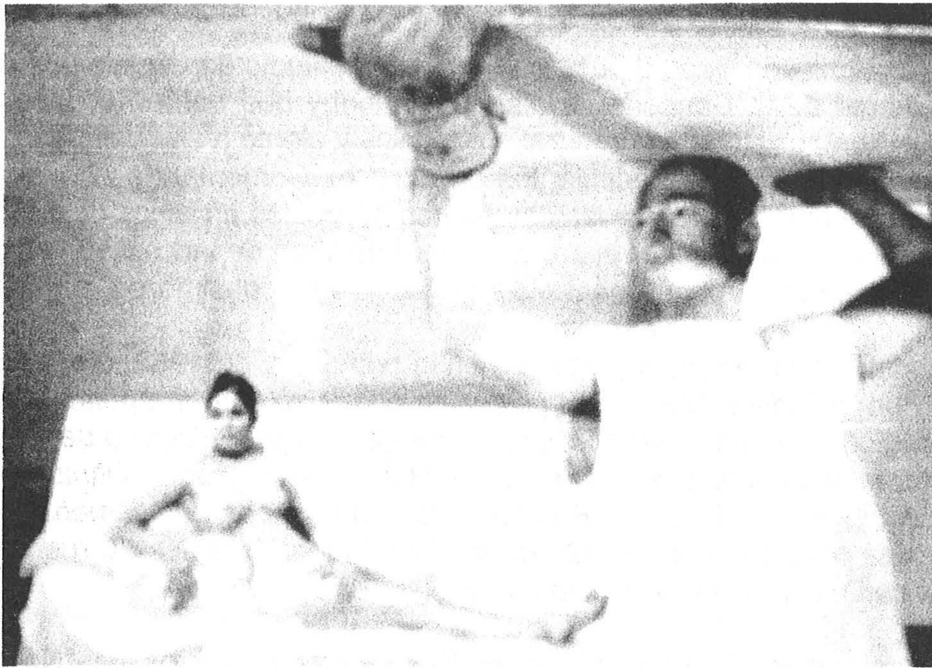
El Judson Dance Group

En 1961 Robert Dunn comenzó una clase de composición en el estudio de Cunningham a la que asistían los miembros de la Dancer's Workshop Company que habían llegado a Nueva York. Dunn separo composición de coreografía o técnica y alentó a sus bailarines a disponer su material a través de los procedimientos de azar, experimentando al mismo tiempo con las cantidades de azar de Cage y las estructuras musicales erráticas de Satie. Los **textos escritos**, las **instrucciones** (por ejemplo, trazar una línea de lado a lado en el suelo que duraba toda la velada) y las **asignaciones de juegos** se convirtieron en parte del proceso exploratorio.
Poco a poco la clase construyó su propio repertorio y en la primavera de 1962, dieron su primer concierto público en la Judson Church. El programa comenzó con una película de Elaine Summers y John Mcdowell que duró 15 minutos, después siguió *Hombro* de Ruth Emerson, *Danza para tres personas y seis brazos* de Rainer, la macabra *Danza del maniquí* de David Gordon, *Tránsito* de Steve Paxton, *Una o dos veces por semana me pongo zapatillas deportivas para ir a la parte alta de la ciudad* (sobre patines de ruedas) de Herko, *Piel de Lluvia* de Deborah Hay y muchas otras.

En abril de1963 Rainer presentó *Terreno,* que ejemplificaba sus principios de "No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido, no al atractivo y la trscendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a las imágenes de pacotilla, no a la implicación del intérprete ni del espectador, no al estilo, no a la afectación, no a la seducción del espectador por medio de tretas del intérprete, no a la excentricidad, no al movimiento ni al ser movido".
Esta despedida de gran parte del pasado y del presente fue lo que atrajo a muchos artistas a colaborar con los nuevos bailarines y sus innovadoras performances.

Danza y minimalismo

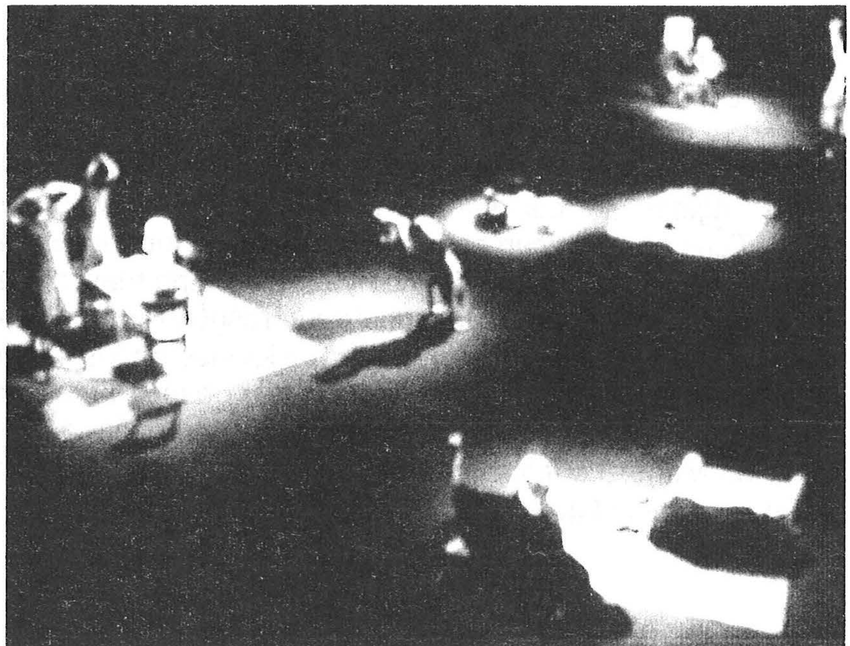
En 1963 muchos de los artistas implicados en los actos vivos participaban activamente en los conciertos del Judson Dance Group. Por ejemplo, el escultor Robert Morris que a diferencia de las actividades orientadas hacia la tarea, fue capaz de manipular **objetos** de manera que ellos "no dominaban mis acciones ni transformaban mis performances".
Estos objetos se convirtieron para él en un medio para "centrarme en problemas específicos que implican el tiempo, el espacio, formas alternas de una unidad, etc."
En Sitio (1965), vestido de blanco y llevando una máscara de caucho diseñada por Jasper Johns para reproducir exactamente los rasgos de su propio rostro, Morris manipulaba el volumen del espacio cambiando las posiciones de los paneles blancos que lo componían. A medida que lo hacía revelaba una mujer desnuda reclinada en un sofá en la postura de la *Olimpia* de Manet a la cual ignoraba. Acompañado por el sonido de una sierra y un martillo, Morris continuaba disponiendo paneles estableciendo una relación entre los volúmenes de la figura estática y la creada por los tablones móviles.



Sitio de Robert Morris, 1965.

A mediados de los años 60 se va tramando una relación entre la danza y las tendencias minimalistas. Según Yvonne Rainer, el objeto de los escultores minimalistas -por ejemplo, el "papel de la mano del artista", la "simplicidad", la "literalidad", la "falsificación de la fábrica"- proporcionaba un interesante contraste al "fraseo", la "acción singular" o los movimientos "encontrados" de los bailarines. Rainer enfatizaba la cualidad de objeto del cuerpo del bailarín cuando decía que deseaba usar el cuerpo de"manera que pudiera ser manipulado, recogido y transportado como un objeto, y así los objetos y los cuerpos podían ser intercambiables".

A finales de los 60 artistas como Meredith Monk ya habían absorbido el procedimiento de los happenings y las nuevas exploraciones del Judson Dance Group. En sus obras de la siguiente década, Monk combinaba la separación entre tiempo, lugar y contenido de espacios diferentes y sensibilidades cambiantes en grandes performances parecidas a operetas como *Educación de una muchacha* (1972) y *Cantera* (1976).



Cantera de Meredith Monk, 1976.

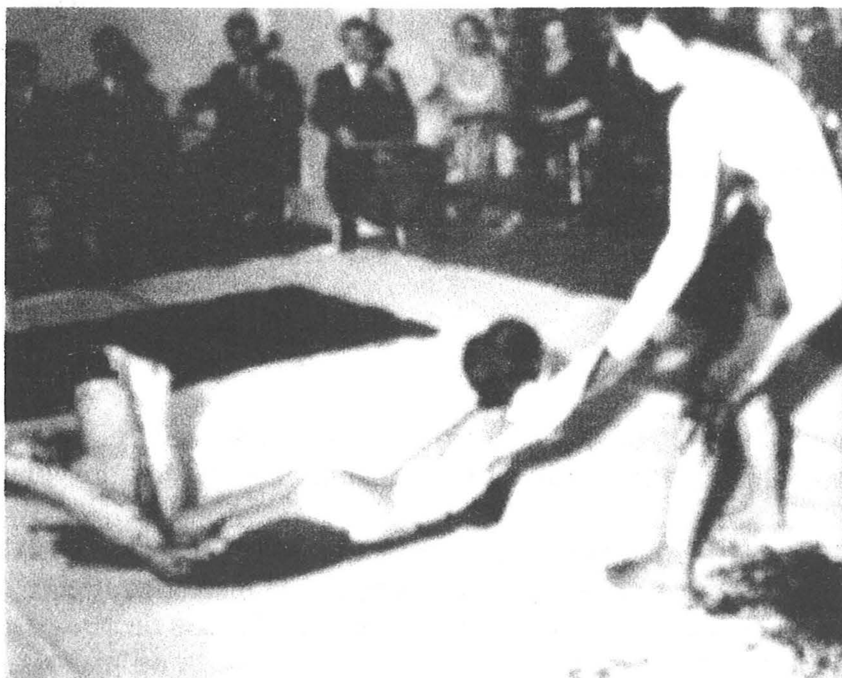
Después de diez años de una importante guerra debilitadora, muchos artistas sintieron que ya no podían aceptar el contenido esencialmente apolítico del expresionismo abstracto dominante en los medios artísticos del momento.
Aceptada la performance como un medio de expresión viable y recuperado el compromiso social, el nuevo cambio llego desde Europa donde, a principios de los años 60, algunos artistas ya habían escenificado agresivos actos estilo Fluxus en Amsterdam, Colonia, Düsseldorf y París.

El francés Yves Klein, el italiano Piero Manzoni y el alemán Joseph Beuys son los artistas que mejor representan las nuevas actitudes.

Yves Klein y Piero Manzoni

Klein estuvo durante toda su vida preocupado por encontrar un recipiente para un espacio pictórico "espiritual". Para él, la pintura era "como la ventana de una prisión, donde las líneas, los contornos, las formas y la composición determinaban los barrotes".
Las pinturas monocromas comenzadas alrededor de 1955, lo liberaron de esas limitaciones. Después llegó su "periodo azul", tras haber buscado, según dijo, "la expresión más perfecta de azul durante más de un año".

En 1957 inició su obras invisibles. *La superficie y los volúmenes de la sensibilidad pictórica invisible* expuesta en una de las salas de la galería Allendy de París, consistía en un espacio totalmente vacío. En *Le vide* (1958) el espacio blanco vacío se hallaba contrastado con su inimitable azul, que pintaba el exterior de la galería y el toldo de la entrada. Mientras que el azul físico, explicaba, había sido dejado en la puerta, fuera, "el azul verdadero estaba dentro".



Antropometrías del periodo azul de Yves Klein, 1960.

Contrariamente al pintor tradicional, Klein se dio cuenta de que no tenía porqué pintar a partir de modelos, sino que podía pintar con ellas y utilizarlas como pinceles vivientes. Vació su estudio de pinturas e hizo rodar a las modelos en su pintura azul pidiéndoles después que presionaran sus cuerpos contra los lienzos. "La obra se acababa a sí misma allí, delante de mí... y yo seguía limpio, sin mancharme de color... y podía saludar su entrada en el mundo tangible de una manera digna, con traje de etiqueta".

Piero Manzoni, que trabajaba en Milán, coincidía con Klein en que era esencial revelar el proceso del arte, desmitificar la sensibilidad pictórica e impedir que su arte se convirtiera en reliquias de galerías o museos.
Manzoni realizó obras que eliminaban el lienzo por completo. En su exposición de *Escultura viva* de 1961 firmaba en el cuerpo de los interesados que, a su vez, recibían un "certificado de autenticidad" con la inscripción: "Con la presente certifico que X ha sido firmado por mi mano y, por lo tanto, a partir de este momento es considerado una auténtica y verdadera obra de arte". En cada caso el certificado era estampado con un sello de color que indicaba el alcance de la obra de arte: el rojo indicaba que la persona era una obra de arte completa y que lo sería hasta su muerte, el amarillo que solo la parte firmada era considerada como tal, el verde imponía una condición sobre la actitud o postura (durmiendo, bebiendo, hablando, etc.) y el malva indicaba lo que el rojo pero con la salvedad de que había sido conseguido mediante pago.



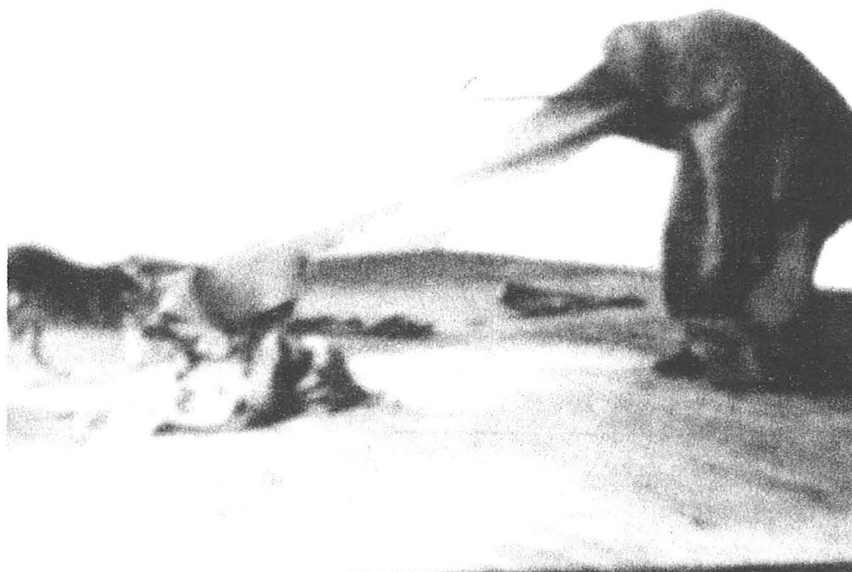
Escultura viva de Piero Manzoni, 1961

Joseph Beuys

Defendiendo al igual que Klein y Manzoni la ecuación arte/vida, el artista alemán Joseph Beuys creía que el arte debía transformar de manera efectiva la vida cotidiana de la gente.
Las acciones de Beuys a menudo parecían dramas de la Pasión con su rígido simbolismo y compleja iconografía. Los objetos y materiales por él utilizados -fieltro, liebres muertas, palas mecánicas- se convirtieron en protagonistas metafóricos de sus performances.
En la galería Schmela de Düsseldorf, con la cabeza cubierta de miel y pan de oro, cogió en sus brazos una liebre muerta y la paseo por su exposición de dibujos y pinturas "dejándole tocar sus cuadros con las patas". Luego se sentó en un taburete en un rincón

débilmente iluminado y procedió a explicar el significado de las obras al animal muerto, "porque no me gusta explicárselas a la gente" y porque "incluso una liebre muerta tiene más sensibilidad y comprensión instintiva que algunos hombres con su testaruda racionalidad".

Coyote: Estados Unidos me gusta y yo le gusto a Estados Unidos realizado en mayo de 1974, fue un acto dramático de una semana de duración que comenzó con el viaje de Düsseldorf a Nueva York. Beuys llegó al Aeropuerto Kennedy envuelto en fieltro, un material que para él era un aislante tanto física como metafóricamente. Cargado en una ambulancia, fue conducido al espacio de la galería que compartiría con un coyote salvaje a lo largo de siete días. durante ese tiempo conversó en privado con el animal. Sus rituales diarios incluían una serie de interacciones con el coyote al que presentaba objetos -fieltro, un bastón, unos guantes, una linterna y el Wall Street Journal que le entregaban diariamente-, los cuales tocaba con las patas y sobre los que orinaba, como si reconociera a su propio modo la presencia del hombre.



Coyote, acción representada por Beuys en la galería René Block en Nueva York, 1974.

Bibliografía

ROSELEE GOLBERG, *Performance art*, Ediciones Destino, S. A., Barcelona, 2002 (1° ed. *Performance: Live Art 1909 to the Present,* Thames and Hudson Ltd, Londres, 1979).

NOTAS

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

193.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

http://www.aq.upm.es/of/jherrera

info@mairea-libros.com

84-9728-165-9

